

Pt 502 (d)

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 29
1982

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Redactor șef adjuncț: PAUL PETRESCU, *Membri:* RADU BOGDAN, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* MARIUS TĂTARU, *Secretar de redacție interimar:* COLETTE GHIMPEȚEANU.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ (ETUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)** paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, **SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ** PO Box 136—137, telex 11226, str. 13 Decembrie no. 3, cod R-79517, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 45 lei pe an. În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa : **INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI**, Redacția, Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22—129, sectorul I.

Pu 507 (d)

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 29

1982

S U M A R

MIRCEA POPESCU,	George Oprescu, întemeietor al școlii românești de istoria artei	3
	★	
MIHAI ISPIR,	Considerații asupra decorației în arhitectura civilă din Moldova. I. Epoca lui Ștefan cel Mare	7
ANCA VASILIU,	Pictura murală brincovenească. Context cultural și trăsături stilistice (I)	19
RĂZVAN THEODORESCU,	Gusturi și atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare (I)	37
ION CHERCIU,	O nouă interpretare a unei piese de port românesc	47

NOTE ȘI DOCUMENTE

MARINA ILEANA SABADOS,	Un document cu portret votiv de la voievodul Miron Barnovschi	55
---------------------------	---	----

CRONICA

Centenarul George Oprescu (<i>Th.E.</i>)	58
Adunarea generală a Comitetului internațional de istoria artei (CIHA), Zürich, 6–11 sept. 1981 (<i>R.Th.</i>)	59
Al XVI-lea Congres internațional de studii bizantine, Viena, 4–9 oct. 1981 (<i>R.Th.</i>)	59
Lucrările primei sesiuni anuale a Comitetului național român de istoria artei al CIHA, București, 10–11 mart. 1982 (<i>M.I.</i> și <i>I.Vl.</i>)	59
Masa rotundă româno-americană de etnologie și antropologie culturală (Cluj-Napoca, 9–10 apr. 1982) (<i>Paul Petrescu</i>)	61

EXPOZIȚII

Marius Bunescu. 1881–1981, Expoziție omagială, Muzeul de artă al R. S. România, București, 1982 (58 p., 55 reprod.) (<i>Ioana Vlasiu</i>)	63
---	----



p. n. i. l.

12. 6. 40

RECENZII

* * *

- Pagini de veche artă românească*, vol. IV, București, Edit. Acad., 1981, 178 p. (*Ecaterina Cincheza-Buculei*) 65
- PAUL PETRESCU,
GEORGETA STOICA, *Arta populară românească*, București, Edit. Meridiane 1981, 146 p. cu fig. (*M. Ispir*) . . . 69
- JAN HAROLD
BRUNVAND, *The Vanishing Hitchhiker*, W. W. Norton and Company, New York, London, 1981 sau *Despre unele aspecte artistice ale oralității moderne* (*Paul P. Drogeanu*) 70

OAMENII DE ȘTIINȚĂ ȘI PACEA

- Simpozionul internațional „Oamenii de știință și pacea” 73
- Simpozionul „Civilizație, umanism, pace, dezvoltare, securitate internațională” 74

GEORGE OPRESCU, ÎNTEMEIETOR AL ȘCOLII ROMÂNEȘTI DE ISTORIA ARTEI

MIRCEA POPESCU

S-au împlinit, în noiembrie 1981, o sută de ani de la nașterea academicianului profesor George Oprescu, personalitate de seamă a culturii noastre, autor al unor studii fundamentale de istoria artei, promotor și conducător al unui amplu și generos program de cercetare științifică a patrimoniului nostru artistic.

Venea în 1931, la vîrsta de 50 de ani, în fruntea catedrei de istoria artei de la Universitatea din București. Avea în urmă o activitate complexă și multilaterală pe tărîmul culturii, al istoriei literaturii și artei. Alături de contribuții la studiul literaturii române și franceze și al relațiilor dintre ele, publicase cîteva lucrări cu totul remarcabile de istorie a artei, dacă nu ar fi să amintim decît monografia consacrată lui Géricault, apărută în 1927, care a rămas un moment însemnat pe plan european în exegeza acestui artist, sau sinteza apărută în 1929, într-un număr special al revistei londoneze *The Studio*, intitulată „Peasant Art in Roumania”. Colaborase între 1923—1930, ca secretar al Comisiei internaționale de cooperare intelectuală a Ligii Națiunilor de la Geneva, cu mari personalități ale științei și culturii europene ca Albert Einstein, Marie Curie, Paul Valéry, Henri Bergson, Paul Langevin. Își făcuse în domeniul care avea să-i devină specialitatea principală un bun prieten din istoricul de artă francez Henri Focillon, pe care-l iniția în problemele istoriei și culturii noastre, transformîndu-l într-un mare și nedezmînit prieten al României, al artei sale. Frecventase asiduu muzeele de artă ale Europei, devenise un amator de artă în sensul cel mai deplin al cuvîntului, începuse a-și constitui o valoroasă colecție personală de opere de artă românești și străine.

Venea așadar la catedra de istorie a artei de la Universitatea din București, avînd un orizont larg, o vastă experiență culturală, avînd mai ales sentimentul că în acest domeniu al studierii istoriei artei, al punerii în lumină a contribuției românești la patrimoniul artistic universal era, în țara noastră, încă enorm de mult de făcut. George Oprescu era hotărît să se consacre total și definitiv acestei misiuni.

Lecția de deschidere, în februarie 1931, a cursului de istoria artei este, de aceea, nu numai o frumoasă profesiune de credință, ci și un angajament solemn, întemeiat pe o evaluare lucidă a stadiului în care se afla, atunci la noi, studiul și valorificarea artei. Prelegerea începe, așa cum se cuvenea, cu un cald elogiu adus celor care deschiseseră drumul istoriei artei și culturii românești atît prin prime incursiuni și priviri de ansamblu, cît și prin unele studii rămase fundamentale — lui Nicolae Iorga, lui George Balș, lui Vasile Pârvan —, dar și colecționarilor care „ne-au arătat drumul datoriei într-o țară în care statul nu vrea sau nu poate institui colecțiuni publice”, doctorului Ion Cantacuzino în primul rînd, căruia i se recunoaște în aceeași măsură dator ca și profesorului Nicolae Iorga. Dar tabloul pe care-l desfășoară apoi este destul de sumbru. „Ce aveam — spunea profesorul Oprescu — erau biblioteci neîncăpătoare și neconfortabile, lipsite de cărți fundamentale tipărite în trecut și în imposibilitate de a se ține în curent cu ce se publică astăzi: muzee confidențiale,

închise prin lăzi și clădiri neterminate în care plouă și suieră vîntul de mai bine de 15 ani ; nici o umbră de muzeu național, nici o clădire modernă de teatru sau de operă ...”.

În cursul pe care urma să-l țină la Universitatea din București, profesorul George Oprescu vedea posibilitatea de a trezi interesul pentru aceste probleme, de a pune în evidență necesitatea unor asemenea instituții, de a demonstra mai ales, dincolo de „insuficiențele și neajunsurile organizației publice”, importanța contribuției poporului român la patrimoniul culturii universale. „De aici, de la Universitate, spunea profesorul George Oprescu, se cuvine să pornească transformarea. Prin studenții și auditorii cursurilor noastre, prin scrierile și vorba profesorilor, opinia publică oficială și marele public trebuie lămurii și convingi de valoarea eternă și absolută a unor instituțiuni considerate pînă acum ca un lux : teatrele, colecțiile publice de cărți, muzeele, institutele de cultură și de cercetări ... Iar cercetătorii și tinerii învățați vor trebui mai des, mai persistent și mai metodic poate decît pînă acum, să se ocupe de trecutul nostru artistic și cultural pentru a prezenta lumii imaginea noastră fidelă și veridică, iar nu o caricatură tendențioasă. Căci cine s-a ocupat serios și fără prejudecată de trecutul nostru știe că nu sîntem parveniții intelectuali de care vorbesc dușmanii noștri, ci o nație de veche așezare, solidă pe temelile ei etnice și culturale. Contribuția noastră la patrimoniul civilizației europene este un fapt incontestabil”.

În tot ce a făcut pînă la sfîrșitul vieții, singur sau conducînd instituții și colective de cercetători, profesorul George Oprescu a avut conștiința acestei nobile misiuni, a urmărit să dea istoriei artei, muzeelor, institutelor de cercetare statutul ce li se cuvine pe plan național, ca păstrătoare și transmițătoare ale unui tezaur artistic, a cărui valoare și ale cărui trăsături caracteristice trebuie să fie tot mai bine studiate și puse în evidență.

Subliniind, în cursul aceleiași memorabile prelegeri, importanța studiului comparativ, a confruntărilor, pentru stabilirea unor tendințe și însușiri definitorii ale artei românești, recunoscînd că în substanța operei de artă se contopesc, într-o sinteză superioară, și elemente alogene, afirmînd că „valoarea popoarelor nu se măsoară atît după puterea lor de a rezista și de a respinge tot ce vine din afară, cît după îndemînarea și suplețea cu care se acomodează unor împrejurări nouă și trag profit din ele”, profesorul George Oprescu își formula mai departe concepția sa despre dialectica subtilă a interferențelor în creația artistică și despre capacitatea artei noastre de a asimila în forme proprii sugestii venite din alte zone sau din alte epoci : „ ... Ne vom feri să reducem — spunea el — toată pictura noastră veche la o pictură religioasă în legătură cu arta bizantină, căci am amputa-o astfel de o seamă de manifestări de extremă însemnătate. Cine a trecut pe la Biserica Domnească din Curtea de Argeș a simțit imediat că elementele venite, unele din Orientul bizantin — sau împrumutate de la vecinii noștri sîrbi —, altele din Italia frămîntată de fenomenele premergătoare Renașterii sau de la Angevinii dominînd peste unguri, nu pot explica în întregime acea armonioasă operă de artă, fermecătoare prin proporțiile și prin simplitatea ei aristocratică, prin perfectă concordanță cu peizagiul, apoi prin acea notă coloristică, care este una din trăsăturile dominante ale geniului nostru, printr-un ritm mai vioi și nu știu ce pulsațiuni de viață care fac din decorațiunea interioară un lucru unic în istoria frescei în secolul al XIV-lea. Și nu fără o profundă emoție îmi amintesc de primul meu contact cu Voronețul, într-un amurg de primăvară, în tovărășia unui ilustru cetățean francez. În liniștea parfumată a serii, auzul ne era fermecat de sunetul argintiu al clopotului, danie de la Ștefan cel Mare, chemînd norodul la vecernie, în timp ce ne apărea înaintea ochilor fațada de covor persan a venerabilei mănăstiri. Și aici, ca și la Argeș, ceca ce vine din afară nu poate singur lămuri calitatea rară a acestui modest monument, făcut pe talia poporului nostru, creațiune de măsură, de voie bună, de optimistă încredere în divinitate, frate bun cu scoarțele, cu broderiile, cu faianțele ieșite din mîna țăranului, floare neprețuită a geniului colectiv”.

În același spirit, într-un eseu publicat mai tîrziu, în 1945, *Les notions d'„influence” et d'„originalité” sont-elles aussi précises qu'on le croit?*”, George Oprescu făcea, comparîndu-i pe cei doi mari prieteni — Matisse și Pallady —, acesta din urmă pus adesea de unii cercetători străini în descendența stilistică directă a primului, observații pertinente asupra trăsăturilor lor distinctive, diferite pentru că veneau din surse diferite ale fiecăruia.

Aceasta pentru că profesorul Oprescu vedea în opera de artă un organism viu, înscris în istorie, produs inefabil atît al calităților și temperamentului celui ce a creat-o, al mișcărilor generale de idei din epoca respectivă, cît și al unui trecut colectiv străvechi ce se insinuează subtil în substanța ei intimă.

În acest adevărat manifest al școlii românești de istorie a artei, care a fost lecția inaugurală a cursului său universitar, profesorul George Oprescu își exprima într-un loc speranța că studenții săi vor justifica încrederea ce s-a pus în acest curs, prin publicații consacrate celor mai felurite aspecte ale fenomenului artistic. A dat, în această privință, cel dintâi un strălucit exemplu. În afară de cursurile sale, care au ridicat efectiv, așa cum dorise, predarea istoriei artei la un nivel comparabil cu cel al marilor universități străine și care, în 1943–1946, au dus la tipărirea, în patru volume, a manualului de istoria artei, în afară de succinta, dar cuprinzătoare sinteză a istoriei picturii românești moderne, tipărită în Elveția și în Suedia, în 1937 publica *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, lucrare premiată de Academia Română, bazată pe o vastă documentare și care stabilea, pentru întâia oară, o ierarhie a valorilor neclintită până astăzi. I-au urmat în 1942 și 1945 cele două volume ale *Graficii românești în secolul al XIX-lea*. În 1937 apărea în limba franceză, iar în 1939 în versiunea engleză, remarcabilul său studiu (tradus în 1960 în limba rusă) despre arta țaranului român.

În 1941 lua ființă, în cadrul Universității bucureștene, Institutul de istoria artei. Încă din 1937 începuseră să apară monografiile consacrate unor artiști români, semnate de G. Oprescu și de studenți și colaboratori ai săi. În cadrul seminarului de istoria artei au fost puse în discuție cele mai de seamă lucrări de teoria artei, domeniu căruia, cum se vede, profesorul George Oprescu i-a recunoscut pe deplin importanța, respingind în schimb un anume tip de literaturizare a artei care, cum spunea el, „n-a explicat niciodată nimic” și cu atât mai mult frazeologia găunoasă, divagația improvizată și incultă asupra artei. Din acest seminar au ieșit studiile, publicate în cele patru volume de „Analecta”, consacrate pe de o parte artei românești, pe de alta prezentării unor teoreticieni ai artei, de la Leonardo da Vinci, la Riegl, Strzygowski, Worringer, Fromentin, Focillon sau caracterizării unor mari curente și stiluri (goticul, barocul). Apărea tot acum, prin organizarea unor colective de studenți care excerptau sistematic periodice culturale, și prima încercare de a se crea un fond documentar obiectiv, care să înlesnească munca cercetătorilor și elaborarea studiilor de sinteză.

Se puneau astfel cercetărilor din domeniul istoriei artei baze mai trainice, care au fost mult amplificate prin crearea, în 1949, în cadrul Academiei reorganizate, a Institutului de istoria artei, pe care academicianul George Oprescu l-a condus timp de 20 de ani până la stingerea sa din viață, în 1969, în plină activitate.

Prin tot ce a înfăptuit și înfăptuiește, Institutul de istoria artei, creat de Academie, s-a dovedit o formă superioară de organizare a cercetării științifice în acest domeniu. În cadrul lui au putut fi realizate cercetări sistematice, acoperind o arie mult mai largă decât înainte, asupra tuturor aspectelor creației artistice românești, au putut fi inițiate și realizate ample lucrări de sinteză — tratatele de istoria artei populare, de istoria artei plastice, a teatrului, muzicii și cinematografin românești — sau monografice — consacrate lui Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu, Ștefan Luchian, Constantin Brâncuși, George Enescu —, menite să lămurească și să definească cu multă rigoare științifică aportul poporului nostru la patrimoniul artistic și cultural al umanității.

Contribuția adusă de academicianul George Oprescu în cadrul Institutului la formarea de noi specialiști, la orientarea și stimularea cercetărilor de istoria artei, la extinderea și adîncirea lor, a fost hotărîtoare. Marele său merit a fost de a fi știut să stringă în jurul său pe toți cei în care detecta talentul și pasiunea necesare investigării unui domeniu atât de vast și de complex. Nu le-a impus un sistem de gândire, limitativ oricît ar putea fi uneori de fascinant, dar a știut să le organizeze activitatea în sensul unor obiective fundamentale pentru formarea lor și pentru cultura noastră artistică.

Și-a îndeplinit angajamentele asumate nu numai în planul studierii artei naționale și universale, ci și în legătură cu crearea instituțiilor necesare acestui studiu, ca și păstrării și difuzării valorilor patrimoniului artistic național. În perioada interbelică a condus unul din puținele muzee bucureștene bine organizate din acea vreme, Muzeul Toma Stelian. A participat apoi, cu toată experiența pe care o avea, la organizarea, după 23 August 1944, a celui mai mare muzeu de artă al țării, pe care l-a considerat întotdeauna o realizare de prim ordin a culturii noastre. Și-a constituit el însuși una din cele mai importante colecții românești de artă, destinată de la început a fi dăruită statului și poporului, colecție în care arta țaranului român, care a fost din tinerețe și a rămas pînă la capăt una din marile sale pasiuni, stă alături de lucrări de referință ale celor mai de seamă pictori și sculptori români, de importante picturi franceze, italiene, flamande și spaniole, de prețioase piese de artă orientală și extrem-orientală, de vechi și valoroase piese de mobilier. Împreună cu o impresionantă

colecție de desene și gravuri, ele fac parte astăzi din patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România și al Academiei Republicii Socialiste România.

În tot ce a făcut profesorul George Oprescu a pus convingere sinceră și acea încredere în posibilitățile creatoare ale omului fără de care nimic însemnat nu se poate înfăptui. A fost o prezență dominatoare și prin temperament, dar în primul rînd prin vasta sa activitate, prin autoritatea pe care i-au dat-o calitatea și temeinicia operei realizate. A fost fără îndoială unul din marii profesori ai universității bucureștene, unul din cei mai de seamă organizatori ai vieții muzeale, un istoric și critic de artă care a stabilit criterii și repere trainice în multe direcții ale studiului și cercetării de artă din țara noastră.

În frumoasa prefață scrisă pentru *L'art du paysan roumain*, istoricul de artă francez Henri Focillon evoca cu sinceră emoție întâlnirile sale cu profesorul George Oprescu, rezonanța operelor acestuia : „C'est en écoutant le professeur Oprescu, c'est en lisant ses beaux livres que ces choses me sont devenues chères et familières. Que de fois, dans nos voyages à travers la vieille Europe, ne nous sommes-nous pas entretenus de nos patries? Il m'a guidé dans la sienne, c'est en elle et par elle que s'est faite notre amitié, que je suis devenu le compatriote spirituel de quelques uns des hommes les plus complets qu'il m'ait été donné de connaître et d'aimer. Quand, au-dessus des labours d'automne, sous un ciel dont la lumière est amicale comme celle d'un regard, je vois se dessiner le profil des collines olténiennes, quand je reconnais et salue la tour des Golești, je sens bien que je ne vais pas voir des parents lointains, mais que je rentre au pays. Curtea de Argeș, la vieille capitale valaque, avec ses tombes et ses églises, dans sa petite Attique rocailleuse, est présente à mon cœur comme un de ces bourgs d'Ile-de-France qui, avec l'illustration de leur passé, ont conservé leur fierté rustique, et le paysan debout sur la glèbe ou marchant sur la route, c'est peut-être un Dace de la Colonne Trajane, mais c'est aussi „un de chez nous”. Les objets dont il se sert, que ses pères ont fabriqués et dont il sait encore parer sa vie, ont perdu pour moi tout exotisme : leur vertu poétique appartient à ces régions sacrées où tout homme conserve le souvenir des siens. Nul mieux que Georges Oprescu, historien de l'art européen, historien de l'art roumain sous toutes ses formes, ne pouvait nous apprendre ce qu'ils sont comme témoignage historique et comme force morale”.

Nimeni nu putea sublinia mai bine patriotismul adînc de care au fost străbătute întreaga activitate și operă a profesorului George Oprescu, orizonturile și perspectiva largă în care s-a străduit să așeze arta și cultura românească. Istoric al artei românești, istoric de artă de talie europeană, George Oprescu, a reușit, onorîndu-și promisiunile făcute, să dea operei sale științifice și de organizare a specialității dimensiunile civilizației românești contemporane.

CONSIDERAȚII ASUPRA DECORAȚIEI ÎN ARHITECTURA CIVILĂ DIN MOLDOVA. I. EPOCA LUI ȘTEFAN CEL MARE*

MIHAI ISPIR

Imaginea pe care o putem avea astăzi despre plastica și decorația caracteristice arhitecturii civile din epoca lui Ștefan cel Mare se înfățișează, date fiind stadiul conservării monumentelor și lămuririle reduse oferite de documente, încă indeajuns de fragmentară. Dar a existat, într-adevăr, o decorație, și în general, o morfologie *caracteristică* arhitecturii civile în această perioadă? Spre deosebire de situația din apusul și centrul Europei, spre deosebire chiar de ceea ce se constată în Transilvania la data respectivă, pentru Moldova o astfel de categorică demarcație este cu mult mai dificilă.

Se observă aici o pronunțată omogenitate a edificiilor profane și a celor religioase din zidărie, extinsă de la procedeele structurive sau tehnica punerii în operă pînă la amănuntele și iconografia repertoriului ornamental. Mai mult încă, arhitectura civilă, sau mai exact, arhitectura sincretică—militară și civilă deopotrivă—născută din fervoarea constructivă a primilor 30 de ani ai domniei lui Ștefan, pare să fi îndeplinit rolul de coagulant al diversității experimentărilor și totodată, de matcă a acestora, asigurînd unitatea izbitoare a rezultatelor lor ulterioare, indiferentă oricărei clasificări pe „genuri”.

Un bun exemplu ilustrativ îl poate constitui paramentul clădirilor din zidărie, țesut după reguli nedezmințite, ce pot fi surprinse într-o elaborare deja definitivă la curți și cetăți, îndeosebi la cetatea de scaun a Sucevii; cîmpul zidurilor e alcătuit din blocuri de piatră brută, solidarizate cu mortar și legate uneori din loc în loc de benzi din cărămidă. Piatra fățuită e rezervată întăririi colțurilor, ancadramentelor și profilelor, iar cea cioplită unor elemente de substrucție (arcele beciurilor, de pildă). Cărămizi aparente speciale, mici, smălțuite, au fost folosite la reședința din cetatea Sucevei și poate, la Orhei¹.

Tot la Suceava se întîlnesc, în chip oarecum surprinzător, considerînd situarea cronologică a ansamblului, timpurie, în contextul monumentelor militar-civile și devansînd, împreună cu acestea, vremea construcțiilor religioase, elementele unui gotic matur și rafinat între care nu lipsesc: nervuri de bolți cu secțiune în formă de „pară”, chei de boltă în chip de blazoane, unele de tip „bordat”, decorate cu motive heraldice (stema Moldovei, leul „rampant”) sau vegetale (rozasa, forma compusă din șase lobi) console sculptate, stilpi și pilaștri octogonali, chenare de uși și ferestre (cu baghete încrucișate, cu baza sculptată în torsadă sprijinită pe un plan inclinat, sau cu partea centrală dreptunghiulară și colțurile rotunjite), balustrade cu desen reionant și chiar flamboaiant² ș.a. Fizionomia evoluată a acestor detalii nu era, la Suceava, excepțională în raport cu alte reședințe domnești, de pildă cu cea de la Vaslui, de unde provine un fragment sculptat cu morfologie gotică tîrzie,

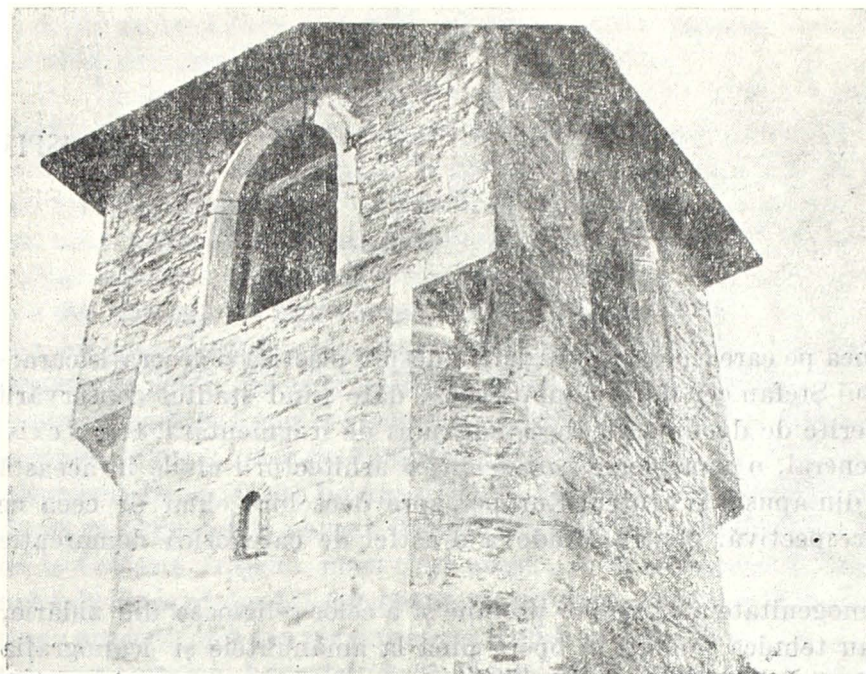
* Articolul de față reprezintă textul revăzut al comunicării ținute la Sesiunea Institutului de istoria artei din 16 aprilie 1982.

¹ Barbu Slătineanu, *Studii de artă populară*. București, Edit. Minerva, 1972, p. 306.

² K. A. Romstorfer, *Cetatea Sucevei descrisă pe temeiul propriilor cercetări între 1895 și 1904, publicată în românește cu o notă istorică de Al. Lepădatu*, București, 1913, p. 68—73; Mira Voitec-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, București, Edit. Meridiane, 1976, p. 35 și urm.

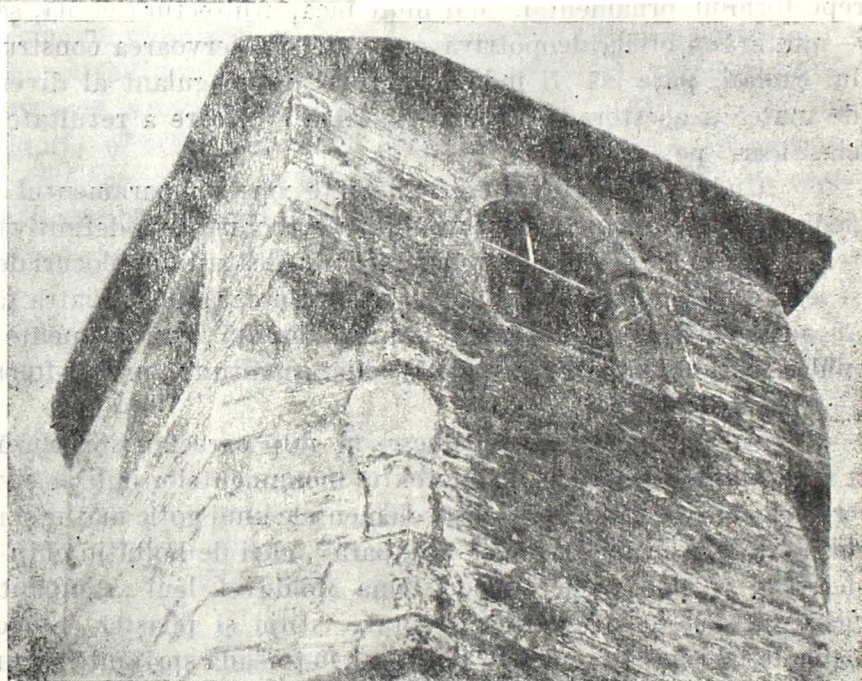
poate un capitel³, împodobit cu ornamente florale stilizate în spirit heraldic, și tratate în meplat.

Reconstituirea felului cum se înlanțuiau toate aceste piese izolate în ansamblul unui interior domestic sau în compoziția fațadelor unei locuințe domnești, desigur dificilă, ne este înlesnită doar de analogiile cu anumite părți ale unor monumente în ființă — de pildă sala cavalerilor din castelul de la Hunedoara, edificiu ce dezvăluie nu puține afinități de amănunt cu reședința domnească



1. Turnul clopotniță de la Popăuți.
Consolă decorată cu motivul dragonului.

2. Turnul clopotniță de la Popăuți.
Consolă decorată cu motivul leului
„passant”.



de la Suceava—sau cu cele câteva construcții exemplificând, parțial sau integral, „sincretismul” arhitectonic despre care vorbeam mai sus : turnul tezaurului de la Putna, turnurile clopotniță de la Piatra, Bistrița și Popăuți.

Privind înfățișarea exterioară a acestora din urmă, reiese o limpede predominare a plinului față de gol, firească într-un tot la asemenea clădiri menite între altele să asigure păstrarea și apărarea unor bunuri de preț, dar prilejuind, nu mai puțin, asimilarea unei morfologii specifice a cărei

³ După Virgil Drăghiceanu (*De la palatul lui Ștefan cel Mare din Vaslui*, BCMI, 1915, p. 93–94) fragmentul ar

reprezenta un vas „pentru vărsarea apelor din proscomidia capelei palatului”.

răspindire ulterioară va depăși perimetrul fortificațiilor monastice sau civile. Este cazul, de pildă, al micilor ferestre terminate în semicerc și încadrate de un chenar cu baghete încrucișate, întâlnite, întâi, la Suceava și la turnul Putnei, dar regăsite apoi la Arbore și — în varianta dreptunghiulară — la alte biserici și construcții monastice (Bălinești, turnul Bistriței, Sf. Ilie din Suceava ș.a.). Acest tip de fereastră apare în ambianța arhitecturală a fortificațiilor sau a clădirilor civile păstrând amintirea lor⁴, fiind însă practic neîntrebuințat la casele de locuit unde, în gotic, fereastra obișnuită e mare și de regulă, cu menou median. Contextul original al ferestrei mici îi explică așadar dimensiunile care, însă, nu vor fi modificate nici în cursul adaptărilor ulterioare.

Chenarele deschiderilor mari — uși, goluri ale încăperii clopotelor — de la clădirile menționate adoptă la rindu-le elemente din morfologia goticului tirziu, exemplele oarecum similare cele mai apropiate aflându-se în arhitectura din Transilvania aceleași epoci⁵. O deplasare asemănătoare aceleia a unor amănunte arhitecturale din zona arhitecturii civile către ambianța construcțiilor religioase o manifestă iconografia plasticii decorative în piatră, mai bogată probabil, la interiorul clădirilor de locuit aulice, decît ne lasă să bănuim fragmentele, de excepțional interes de altfel, păstrate la Suceava și amintite mai înainte; iconografie ce își făcea loc și pe fațadele turnului de la Popăuți, unde consolele piramidale superioare erau împodobite cu reliefuri integrabile simbolismului animal: sînt încă vizibile un dragon cu coada încolăcită (foarte deteriorat) și un leu *passant* de tip orientat (cu cap canin). Amintim aici aceste fragmente, deoarece ele ni se par ilustrative pentru circulația unor motive a căror inițială ecloziune s-a produs tot în mediul arhitecturii rezidențiale, fiind prilejuită de gustul și chiar de moda împodobirii sobei cu cable smălțuite sau nu, dar primind îndeobște un decor în relief, abstract ori figurat.

Acest decor a făcut obiectul unor substanțiale intervenții în literatura de specialitate⁶, o parte din ele contradictorii, interesul ce i se acordă fiind prilejuit atît de perspectivele pe care le sugerează în sine, din punctul de vedere al istoriei culturii, cît și de relațiile sale cu ornamentica discurilor ceramice de pe fațadele bisericilor ctitorite de Ștefan cel Mare.

Reconstituirea relativ recentă a unei sobe întregi⁷ descoperite la Suceava, în cadrul „casei domniei” din fața cetății, permite precizarea rostului majorității tipurilor de cable repertoriate pînă în prezent în compoziția celei mai reprezentative piese a interiorului domestic din Moldova secolului al XV-lea; piesă care, înlocuind căminul și evoluind în chip specific din veacul al XIV-lea în centrul Europei⁸, își întemeia forma generală pe imitația siluetelor bisericii ori castelului (soba de la Suceava aparținea ultimei categorii) solicitînd, ca urmare, producția unor elemente componente diferite. Potrivit cercetării de la Suceava, este probabil că toate plăcile descoperite între vestigiile locuințelor feudale din secolele XV—XVI (cu excepția celor pavimentare) sînt cable. Finisajul parietal ceramic va fi adoptat în Moldova abia în secolul al XVII-lea, sub înfriurirea modei turcești a „ciniilor”. Cît privește fragmentele ceramice „arhitecturale”, ele intrau tot în componența sobelor, împodobindu-le marginile ori coronamentul.

⁴ Semnalată deja la castelul Hunedoarei și primăriile din Sibiu și Cracovia (Gheorghe Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 211—212) fereastra în discuție se mai întâlnește, de pildă, într-o variantă locală, la cetatea din Svichov, datată 1480—1520 (Ian Bialostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propylaen Verlag, Berlin, vol. 7, 1972, p. 425).

⁵ cf. Gh. Balș, *op. cit.*, p. 208, fig. 323, Mira Voitec-Dordea, *op. cit.*, p. 41—42.

⁶ Gh. Balș, *op. cit.*, p. 221—237, Rudolf Gassauer, *Terracotten aus der Zeit des Stefan der Große*, BCI, 1935, p. 145—164; Barbu Slătineanu, *Despre teracotele succene BCI*, 1937, p. 135—164; idem, *Ceramica feudală românească*, București, 1958, reedit. în *Studii de artă populară*, p. 295—298, 302—308; Maria Golescu, *Discurile de lut smălțuit de pe bisericile lui Ștefan cel Mare*, *Artă și tehnică grafică*, caietul VI, dec. 1938 — martie 1939, p. 50—58; Corina Nicolescu, *Ceramica decorativă în arhitectura veche românească*, *Arhitectura*, 1954, 2, p. 20—26; Idem, *Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica*

monumentală din Moldova în secolul al XIV-lea, SCIA, 1955, 1—2, p. 115—136; idem, *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova*, în *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 373—394; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, Edit. Acad., 1959, p. 727—731; Vasile Drăguț, *Ceramica monumentală din Moldova — operă de inspirată sinteză*, RMM, *Monumente istorice și de artă*, 1976, 1, p. 33—38; idem, *Artă gotică în România*, București, Edit. Meridiane, 1979, p. 164—165; Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mărturii de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, Edit. Acad., 1979, p. 41—151 și în special 129—151 (bibl. este selectivă și cuprinde lucrări de sinteză).

⁷ Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *op. cit.*, p. 97—127.

⁸ Imre Holl, Voit Pál, *Alle ungarische Ofenkacheln*, Budapest, Corvina, 1963, p. 5.

În legătură cu originea și semnificația figurilor și scenelor reprezentate opiniile cercetătorilor sînt adesea divergente, fie refuzînd imaginilor un substrat simbolic, fie atribuindu-le dimpotrivă conținuturi complexe, fie accentuînd componenta occidentală a iconografiei, fie reliefîndu-o pe cea orientală.

Înainte de a încerca să ne apropiem noi înșine de această problematică vom sublinia două împrejurări care ni se par cu deosebire pline de consecințe. Întîi, anterioritatea cronologică a cahlelor față de discurile ceramice figurate împodobind fațadele bisericilor și poate, ale unor curți domnești sau boierești⁹. Apoi, datarea plăcilor cunoscute într-o perioadă restrînsă de timp, de aproximativ două decenii, către sfîrșitul domniei lui Ștefan, cu excepția cahlelor casei de tirgoveț din Suceava¹⁰ pe care noi le-am atribui, totuși, aceluiași două decenii amintite și a fragmentelor provenind de la casa domnească a lui Alexandru cel Bun din incinta mănăstirii Bistrița, diferite, însă, stilistic, de toate celelalte¹¹.

Prima constatare orientează dintru început examenul repertoriului iconografic al cahlelor (suprapus parțial tipologiei discurilor), repertoriu a cărui selecție nu putea să nu fie înriurită de caracterul comenzii. O trecere în revistă a elementelor imageriei dezvoltate pe cahlele sobelor din a doua jumătate a secolului al XV-lea din Moldova indică deopotrivă prezența motivelor ornamentale geometrice, vegetale, sau mixte, a celor aflate sub semnul simbolismului animal, a celor heraldice, și a unui ultim grup, reunind teme biblice, hagiografice, morale și scene inspirate de eposul cavaleresc ori de lumea goticului curtean. Dintre subiectele religioase, apar *Bunavestire*, la Suceava, într-o redacțiune gotică tîrzie, poate din secolul al XVI-lea¹², *Magii* (?) tot la Suceava¹³, *profetul David*¹⁴, *Sf. Constantin și Elena*¹⁵, sau sfinți militari : *Sf. Dumitru*¹⁶, dar îndeosebi *Sf. Gheorghe*¹⁷, în ipostaza binecunoscută a uciderii dragonului, uneori incluzînd și celelalte personaje ale legendei : fata regelui, regele și regina privind de la ferestrele castelului (scena apare la Vaslui, Suceava, Bacău, Piatra Neamț). Alegerea sfinților militari, patroni ai cavalerismului, ale căror legende primiseră ele însele, în versiunea lui Iacopo da Varazze, înfățișarea unor înfăptuiri cavalierești, ar justifica prin ea însăși originea apuseană a prototipului original, dar la aceasta se adaugă asemănarea costumului Sf. Gheorghe cu cel al cavalerilor din unele scene cu călăreți sau purtători de șoimi : tunica scurtă cu striații verticale, prinsă cu briu, încălțări cu vîrf ascuțit după „moda poloneză”, versiunea simplificată a unor modele central-europene¹⁸.

Desigur, ideea decorării policrome a interioarelor nobiliare feudale cu scene de vînătoare, din viața de curte, ș.a., nu era un monopol al Occidentului european ; tablouri de vînătoare, de hipodrom, descrise cu minuție de cronicari, împodobeau și palatele comnene din veacul al XII-lea¹⁹. La nivelul formelor artistice legate nemijlocit de modul de viață, ca și la acela al folclorului, sectoare marginale ieșite în bună măsură de sub incidența controverselor dogmatice, contactele dintre Orient și Occident erau dealtfel foarte strînse, ceea ce explică poate nu numai circulația motivelor, dar și unele similitudini frapante ale soluțiilor de amănunt, în arhitectură, ca și în ornamentică. În consecință, este probabil că mentalitatea mediilor feudale din Moldova veacului al XV-lea accepta, în principiu, fără fenomene de respingere, o iconografie a scenelor curtenesti. Totuși, redactarea imaginilor, în ansamblu și în amănunt, se atașează, în general, cu evidență, ambianței gotice. Arhitecturile flam-

⁹ Prima biserică decorată cu motive figurative este cea de la Milișăuți (1487) în timp ce curțile de la Hîrlău datează din 1486, iar refacerile de la cetatea Sucevei din 1476.

¹⁰ M. D. Matei, Em. Emandi, *O casă de orășean din secolul al XV-lea de la Suceava*, SCIV, 28, 1977, 4, p. 553–576.

¹¹ Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, RMM, *Monumente istorice și de artă*, 1975, 2, p. 72–80.

¹² Cf. Gassauer, *art. cit.*, p. 161.

¹³ Mărioara Nicorescu, *Noi descoperiri de ceramică ornamentală din secolele XV–XVI la Suceava*, *Arheologia Moldovei*, IV, 1966, p. 317–326. Piesa reprodușă în fig. 4/2 și 5/1 putea face parte dintr-o serie destinată ilustrării temei *Magilor*. Ea este analogă uneia din cahlele inedite descoperite la Bistrița a căror examinare ne-a fost înlesnită prin bună-

voința autorilor descoperirii, Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna.

¹⁴ Eugenia Neamțu, Vasile Neamțu, Stela Chepte, *Orașul medieval Baia în secolele XIV–XVII*, Iași, Edit. Junimea, 1980, p. 137–138, 146, fig. 112.

¹⁵ Cf. informațiilor comunicate de Adriana Bătrîna.

¹⁶ B. Slătineanu, *op. cit.*, p. 306, fig. 107.

¹⁷ V. bibliografia menționată. De asemenea, Gh. I. Cantacuzino, *Vechea mănăstire a Moldovei în lumina cercetărilor arheologice*, BMI, 1971, 3, p. 81–82.

¹⁸ Similitudini relative cu cahlele produse de centrul de la Banska Bistrița, v. Imre Holl, Voit Pál, *op. cit.*, p. 31–33.

¹⁹ L. de Beylié, *L'habitation byzantine. Recherches sur l'architecture civile des byzantins et son influence en Europe*, Paris, Grenoble, 1902, p. 176–177.

boiante încadrind scenele de turnir, cu posibile ecouri din psihomahie ²⁰ (la Suceava, de pildă); detalii de costum cum ar fi casca *bacinet*, coiful triunghiular (Vaslui, Negrești-Dobreni ²¹) poate o copie simplificată (probată de varianta „cu pene”) a pălăriei de husar regăsită și în costumul „șoimarului” de la „casa domniei” din Suceava; minciile bufante ale unor personaje din scenele de petrecere, tunicile cu striatii, *pourpoint*-ul gotic; în fine tipologii figurative: îngerii protejind stema Moldovei pe cable de la Suceava ²², toate acestea par să trimită laolaltă nu numai la o zonă culturală mai mult sau mai puțin precis delimitată, dar și la anumite exemplare cunoscute din producția unor ateliere cu răsunet în epocă ²³, precum și la centre ce constituiau probabil etape intermediare ale călătoriei formelor, nu neapărat pe filiera ceramicii, dar și pe aceea a heraldicii, ori sculpturii în piatră: ne referim îndeosebi la Hunedoara. Întrecerilor cavalești, scenelor și procesiunilor vinătorești ²⁴ reprezentate într-o formulă de excepție pe cable descoperite recent la Vaslui ²⁵ li se adăugau întruchipări ale temei iubirii curtenesti frecvente în veacul al XV-lea: perechea de îndrăgostiți (*Liebespaar*) ținându-se de mină de-o parte și de alta a unui lujer („pomul vieții”) sau grupul de trei personaje cuprinzând o pereche însoțită de un cîntăreț din cîmpoi (Hirlău, Iași, Vaslui ș.a.).

Nu este greu de reunit iconografia evocată pînă aici sub semnul evocării unei unice idei: oglinzirea existenței în imanenta ei diversitate din perspectiva morală a mentalității feudale, așa cum aceasta se înfățișa în epoca goticului matur și a goticului internațional: implicînd cultul virtuților războinice alături de candida venerație pentru idealul feminin, o venerație potențată, în planul spiritualității religioase, de popularitatea crescîndă a cultului Fecioarei, iconografie manifestată și în ambianța atelierelor ceramice, prin frecvența temelor *Bunevestiri* ori *Magilor* ²⁶.

Am putea extinde aceste constatări și în ce privește semnificația bestiariului diseminat pe cablele și discurile ceramice moldovenești. În finalul legendei Sf. Gheorghe, potrivit textului lui Iacopo da Varazze, fata regelui își trece cingătoarea după gîtul monstrului care o urmează domesticit, asemenea ciinelui cel mai blind ²⁷. Această din urmă imagine devenise, probabil, o emblema consacrată a forței iubirii, căci, reproducă aidoma, apare de pildă pe o tapiserie elvețiană din veacul al XV-lea ²⁸, reprezentînd tinere fete însoțite de monștrici se lasă conduși, parcă fără nici o împotrivire. Or, monștri de pe țesătura helvetă sînt asemănători, tipologic, cu lei atît de prezenți pe cablele moldovenești, ca și pe discuri sau pe detaliile sculpturii în piatră, lei de tip oriental cu coada înspicată și gheare pronunțate. Desigur însă că ar fi inoportună identificarea semnificațiilor celor două imagini. Leul pare să fi primit nu o dată, pe cablele noastre, atributele unui simbol christologic, în măsura în care îl întîlnim, la Suceava, în lupta cu demoni canini.

Totuși pentru deslușirea simbolismului animal manifestat în decorația sobelor, ca și în cea a discurilor, mai profitabilă decît analiza pieselor izolate este, credem, considerarea sa globală, ca întreg. Firește, zgriptorul, patrupeul androcefal înaripat (combinație între *manticora*, monstru subteran, alergător, în general fără aripi, și sfinxul înaripat, dar static ²⁹), sirena-pește, sirena-pasăre (identificabilă, credem, la Hirlău), grifonul, gipaetul, elefantul, ș.a., au fiecare rosturile lor în cadrul

²⁰ Cf. Gassauer, *art. cit.*, p. 161.

²¹ Descoperirile de la Negrești-Dobreni ne-au fost făcute accesibile, la Muzeul județean din Piatra Neamț, de către tov. Dina Pop, căreia îi mulțumim și cu acest prilej. V. și Rodica Popovici, Dina Pop, *Săpăturile arheologice din așezarea rurală medievală de la Negrești-Neamț, Materiale și cercetări arheologice, A XIV-a Sesiune anuală de rapoarte*, Tulcea, 1980, p. 588–590.

²² Asemănători celor din blazonul Huniazilor (v. Mira Voitec-Dordea, *op. cit.*, p. 40) și de factură mai pronunțată renescentistă.

²³ Ne gîndim îndeosebi la Banska Bystrica și Buda, mai ales în legătură cu tema cavalerului șarjînd, v. Imre Holl, Voigt Pál, *op. cit.*, p. 15.

²⁴ Unele dintre acestea puteau primi și conotații religioase. Vezi de pildă vînătoarea ursului – animal socotit malefic (cf. Louis Réau *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF,

1955, vol. I, p. 110–111) – pe cable inedite descoperite la Baia de Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, prin a căror amabilitate le-am putut studia.

²⁵ Rîca Popescu, *Cable și plăci decorative la curtea domnească din Vaslui, RMM, Monumente istorice și de artă*, 1978, 2, p. 63–69; idem, *Cîteva elemente de factură gotică descoperite la curțile domnești Vaslui, RMM, Monumente istorice și de artă*, 1981, 1, p. 50–55.

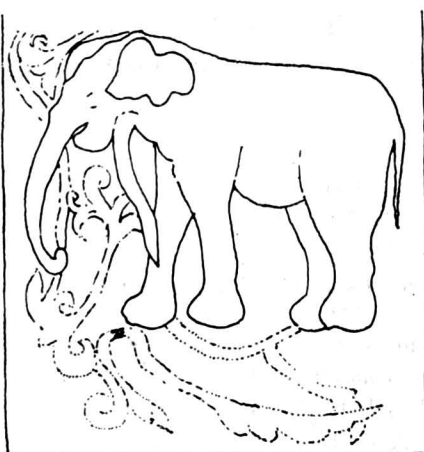
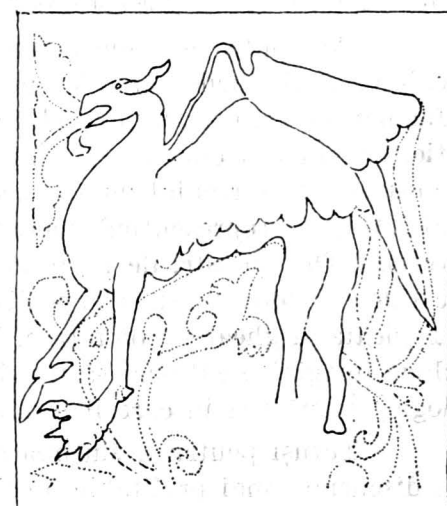
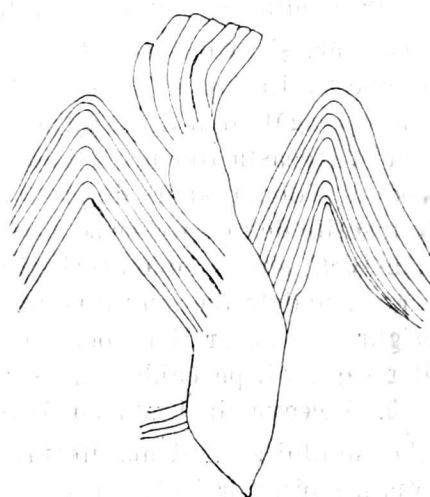
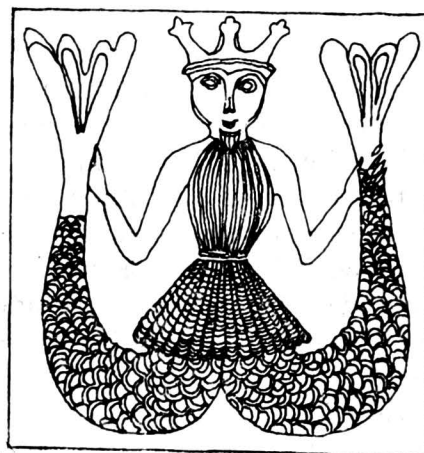
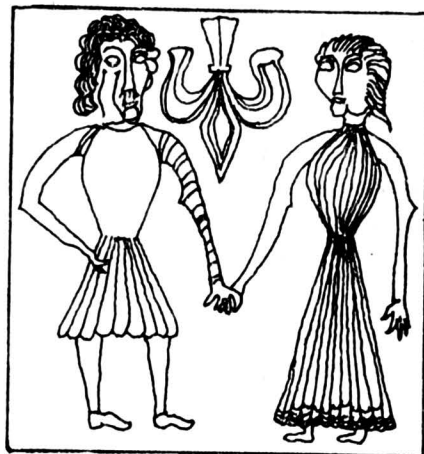
²⁶ Imre Holl, Voigt Pál, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Armand Colin, Paris, 1958, (prima ediție, 1898), vol. II, p. 257.

²⁸ André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1907, vol. III, 1, fig. 186, p. 361.

²⁹ cf. Louis Réau, *op. cit.*, vol. I, p. 124,

Fiziologului sau al *Bestiarelor* medievale dar părerea că, reprezentate pe cahle și chiar pe discuri, ele deveneau prin aceasta purtătoarele sensurilor individuale, precise, limpede codificabile, ce le erau atribuite de textele amintite ³⁰, ni se pare îndeajuns de greu de susținut. Dealtfel, discurile aveau dimensiuni prea mici pentru ca, încastrate fiind în zidurile bisericilor, să fie lesne deslușite de la distanță și s-a observat că, probabil tocmai datorită depărtării privitorului, detaliile discurilor erau mult mai puțin minuțios tratate decât cele ale cahlelor ³¹. În fine, înainte de a ne pronunța asupra



3. Motive prezente pe cahlele moldovenești: a) *Liebepaar* b) leul „rampant” c) patrupedul androcefal d) sirena-pește e) sirena-pasăre f) grifonul g) elefantul**.

³⁰ Interpretări de acest tip la R. Gassauer, *art. cit.*, p. 159, și Maria Goleescu, *art. cit.*, p. 54–57.

³¹ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, București, Edit. Acad. 1963, vol. I, p. 267. Asupra aceluiași aspect în legătură însă cu plastica arhitecturală, atrăgea atenția și Emile Măle, *op. cit.*, vol. I, p. 105.

** Desenele au fost realizate de Paul Felican după următoarele lucrări, citate complet în text: Vasile Drăguț, *Arta gotică în România*, Radu Popa, Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Mărturii de civilizație românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*.

semnificației fiecărei figuri, ar trebui precizată înălțuirea lor originală, măsura în care aceasta ar fi putut genera o iconografie coerentă.

Dacă însă socotim bestiarul discurilor ca pe o reluare (firește, în spiritul conformității față de dogmă) a repertoriului animalier dezvoltat pe cahle ³² problema înțelesurilor sale se nuanțează, practic, în chip simțitor. Rămâne să ne întrebăm, desigur, cărei nevoi îi corespundea aplicarea decorului zoomorf pe fețele sobelor, alături de scenele circumscrind, cum am văzut, universul cotidian al feudalului. Încercind avansarea unei posibile ipoteze, ne vine în sprijin o cunoscută piesă de sculptură medievală, datind, e drept, din epoca romanică, dar simptomatică, totuși, pentru o concepție despre lume care, deși a evoluat în timp, s-a dovedit a fi fost susținută, de-a lungul întregului ev mediu, de un remarcabil conservatorism. Este vorba de coloana octogonală de la Souvigny ³³. Pe această coloană, o serie de basoreliefuri înfățișează, alături de altele, întruchipind zodiile, muncile, ș.a., ceea ce Émile Mâle a considerat a fi fost imaginea pe care omul medieval și-o făcea despre geografia lumii, întocmai cum pe vechile portulane ale epocii, teritoriile înconjurare încă, pentru occidentalul european, de ceața unor ciudate legende, se reprezentau cu ajutorul cite unei ființe fabuloase ori mai puțin cunoscute. India de pildă, era desemnată prin figura elefantului. Filiația acestor reprezentări, din antichitatea clasică pînă în evul mediu, de la Ctesias pînă la Isidor din Sevilla, Rabanus Maurus sau Honorius din Autun a fost cu acribie descrisă de Mâle. Pentru noi important este însă faptul că pe coloana de la Souvigny apar nu puține din vietățile alcătuiind bestiarul ce ne e familiar din examinarea cahlelor moldovene. Nu puține, dar mai ales împreună : grifonul, elefantul, sirena, *manticora*, cărora li se adaugă licornul, sciapodul, hipopodul, ș.a., alcătuiind „partea neștiută a pămîntului”, indicînd ținuturile imaginare ce întregeau rotunjimea unei „imagini a lumii”. Și poate că, *mutatis mutandis*, figurarea bestiarului asimilat în iconografia sobelor medievale implica (alături de alte sensuri proprii simbolismului zoomorfic) și semnificația unei astfel de „oglinzi” fabuloase asociate evocărilor tabloului traiului cotidian, spre a compune laolaltă o „sumă” vizuală a lumii reale și a celei închipuite — a *creațiunii* — unul din acele produse atît de specifice unei anume zone a culturii timpului : un *speculum naturale* ilustrat ³⁴.

În ce măsură o asemenea perspectivă putea fi, sau putea deveni, familiară mediului cultural moldovean la care ne referim, aceasta rămîne firește o problemă deschisă. În mod cert, în contact cu atmosfera culturală, cu spiritualitatea autohtonă, elementele de program iconografic amintite, despre care nu este sigur, la stadiul actual al cercetărilor, dacă formau un corp identic omogen, unul compozit, sau pur și simplu unul eteroclit, sufereau remodelări în procesul cărora, probabil, *selecția tematică* destul de incisivă, era însoțită de impregnarea motivelor cu un substrat moral și religios specific.

Reconstituirea sobei „casei domnești” de la Suceava este, credem, pentru o astfel de premisă, un exemplu dintre cele mai pline de interes. Întîlnim aici, împletite cu lujere și vrejuri, grifonul, elefantul, cămila și un personaj uman care ar completa împreună cu motivele zoomorfe, un soi de arbore cu minuni din seria „plantelor grăitoare” rezultate și din acele confluente orientalo-occidentale medievale amintite mai înainte ³⁵. Persistența unor atari prototipuri ale gândirii figurative a evului

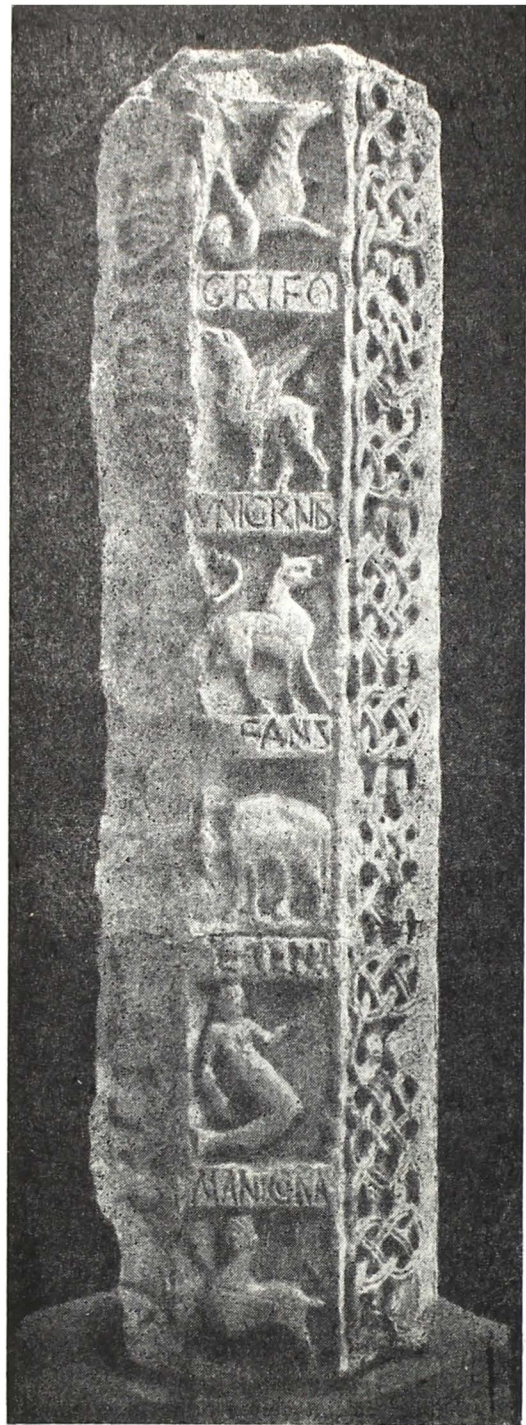
³² V. în acest sens Vasile Drăguț, *Ceramica monumentală*, p. 38, n. 30. V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 727.

³³ Coloana este reproducă și de Gheorghe Balș în *Bisericile lui Ștefan*, p. 235, fig. 402, fără comentarii. Piesa e discutată pe larg în Emile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Armand Colin, Paris, ed. 6, 1953, p. 321 — 325 ; v. și fig. 189, p. 324.

³⁴ Semnificative, deși mult mai tirzii și referitoare la un alt context artistic — cel al Țării Românești din secolul al XVII-lea —, ni se par totuși în acest sens și descrierile lui Paul din Alep privitoare la palatul mitropolitan din Tîrgoviște și respectiv, la palatul din Dobreni. În legătură cu primul edificiu : „Toți pereții [pîrdvorului] sînt acoperiți cu picturi minunate [reprezentînd] animale de uscat și de mare <„minunile Creațiunii Pămîntului și Mării”, ed. Emilia Cloran> cu o vedere a Ierusalimului și a mînăstirilor lui, a muntelui lui Dumnezeu, muntele Sinal în întregime, muntelui Athos cu cele douăzeci și patru de mînăstiri ale lui și

a mării [...]” (*Călători străini despre țările române*, vol. VI, București, Edit. științifică și enciclopedică, 1976, p. 119). Despre cel de-al doilea : „[...] clădiri mari și spațioase cu firide și bolte acoperite în întregime cu chipuri de sfinți și cu altele asemănătoare” <„și cu descrieri de lupte”, ed. Emilia Cloran> (*ibidem*, p. 229 — 230). În recenzia apărută în *SCIA*, 1981, atribuiam, în mod eronat, o parte din relatările de mai sus cronicarului Macarie. Profităm de acest prilej pentru a face cuvenita rectificare, alăturîndu-i, deopotrivă, necesarul adagiu : *mea culpa* ...

³⁵ V. și Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*, trad. de Valentina Grigorescu, București, Edit. Meridiane, 1975, p. 93 — 107. Nu oitem însă faptul că amintitele cahle de la „casa domniei” din Suceava sînt și cele care suscită încă anumite semne de întrebare, căci, îndeosebi ca factură, ele pot evoca într-adevăr, mai îndeaproape, lumea bizantinorientală.



4. Coloana de la Souvigny (după É. Măle).

de mijloc se realizează, poate, „supraviețuitorilor romaniciului” în gotic detaliate de Baltrušaitis ³⁶, dar reliefate și în lucrările lui Măle ³⁷.

Desigur, este greu de spus întrucât boierul moldovean din veacul al XV-lea, comanditar al unei sobe cu cable de teracotă, intervenea în elaborarea iconografiei acesteia, opta adică, el însuși, pentru un grup de modele sau pentru un altul. Este mai probabil că rolul unor opțiuni de amănunt revenea meșterului. Nu susținem însă, prin aceasta, împreună cu autorii monografiei despre teracotele maghiare, că meșterul compunea el însuși seriile de imagini, ci doar că potrivit unor tradiții repede convenționalizate, el se orienta în alegerea prototipurilor de circulație curentă, de obicei de surse eclectice, răspândite atât pe calea produselor ceramice propriu-zise, cât și prin mijlocirea cărților de modele pentru țesături, manuscriselor, artei blazonelor ș.a. Originalitatea se manifesta nu atât la nivelul iconografiei, cât mai ales la acela al invenției ornamentale.

Coexistența imaginilor gestei cavalești și vieții curtene de tip occidental, și pe de altă parte, a celor vehiculând simbolismul zoomorfic, coroborată cu durata relativ scurtă a intervalului când arta teracotelor a dobândit o configurație aparte pe teritoriul Moldovei, îndeamnă considerarea unei surse unice a modelelor inițiale, sursă care, având în vedere scenele *loisir*-ului cavaleresc, se dovedește a fi una apuseană. Este un fapt deja demonstrat că majoritatea motivelor bestiarelui teracotelor au fost oferite de Orient artei occidentale și central-europene, dar este la fel de probabil că ele au pătruns în Moldova pe filiera acesteia din urmă. Dincolo chiar de evidența unor frapante similitudini — de pildă între costumele sirenei și acela al personajelor cavalești — apare foarte dificil de demonstrat că pe aceeași sobă scenele cu personaje umane și respectiv motivele animaliere provin *ab origine* din izvoare diferite, ultimele direct din ambianța artistică a Orientului. Odată operată această delimitare, precizările privitoare la eventualele surse concrete ale modelelor devin cu mult mai puțin lesnicioase. Un reper oarecum proxim a cărui cunoaștere e facilitată de publicarea unei monografii anterior citate, ar fi constituit de atelierele din Ungaria și este simptomatică că, în ambianța acestora, se face simțită în

secolul al XV-lea, așa cum s-a arătat, influența sculpturii burgunde ³⁸, a unei sculpturi ce a cultivat cu precădere, încă din epoca romanicii, fauna *Bestiarelor*.

Dar dacă o comparare a teracotelor moldovene și a celor maghiare dezvăluie, iconografic, anumite paralelisme, stilistic, diferențierile sînt ușor observabile. Cu cîteva excepții, notabile de altfel, ale unor piese de la Suceava, modelajul cablurilor din Moldova, omogen ca tratare în ciuda diferențierilor dintre ateliere, apare mai simplificat decît acela al teracotelor din Ungaria, și în această

³⁶ Idem, *Metamorfozele goticului*, trad. de Paul Teodorescu, București, Edit. Meridiane, 1978, p. 61–83, 149–185, *passim*.

³⁷ Un exemplu celebru de „geografie figurată”, datînd din perioada goticului, este, de pildă, subasamentul catedralei

din Sens, de unde nu lipsesc imaginile elefantului, grifonului, cămlei (cf. Emile Măle, *op. cit.*, vol. I, p. 117–120, fig. 22, 23, p. 119.)

³⁸ Imre Holl, Voit Pál, *op. cit.*, p. 45.

ordine de idei s-ar cere evaluat, credem, mai exact, aportul transilvănean³⁹, și mai ales cel polonez⁴⁰, ținând seama de apropierea dintre, de pildă, sculpturile consolelor de la turnul din Popăuți, unde contribuția meșterilor polonezi e posibilă⁴¹, și imaginile corespunzătoare (leul *passant* și balaurii încolăciți) din repertoriul figurativ al cahlelor⁴².

A identifica însă o sursă ori alta constituie totuși, în etapa prezentă a investigațiilor, o întreprindere delicată și anevoioasă⁴³. Dincolo de o asemenea constatare, este limpede că, odată pătrunse în orbita gustului autohton al comanditarilor, înrîurit hotărîtor fără îndoială de atmosfera mediului aulic, principalul beneficiar, dealtfel, al formelor și modalităților ornamentale de care ne ocupăm, motivele, tipologiile, concepția și factura acestora, erau retopite și reformulate în concordanță cu cerințele locale tradiționale, fenomen ce împrumută trăsături de neconfundat majorității cahlelor moldovene cunoscute, dezvăluind la rîndu-le acel „spirit laconic, străin oricăror intenții de complicare sau încărcare” deslușit de Sorin Ulea ca reflex cultural definitoriu, determinat de „mentalitatea și modul de a gândi” în epoca lui Ștefan cel Mare⁴⁴.

În sensul relevării filtrelor succesive cărora prototipurile iconografice originare le-au fost supuse, se cere subliniată și contribuția artei heraldice⁴⁵, manifestată pe trei căi. Prima constă în preluarea unor scheme de mișcare (pozițiile *rampant* și *passant* împrumutate nu numai leului, dar și patrupedului androcefal înaripat, cailor din scenele de turniruri, grifonului ș.a.) sau a simetriei compoziționale (în cazul sirenei, a balaurilor încolăciți⁴⁶). A doua, în integrarea unor detalii din specia

³⁹ Remarcabile exemplare de cahle transilvănene, datînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea și prima jumătate a secolului al XVI-lea, au fost descoperite la Roșia (Thomas Nagler, *Un depozit de plăci ornamentale descoperite la Roșia (r. Sibiu), Culegere de studii și cercetări*, Brașov, 1, 1967, p. 145–150); Făgăraș (Voica Maria Pușcașu, *Plăci ceramice decorative descoperite la Cetatea Făgărașului în anii 1966–1973, Arta Moldaviae Meridionalis*, II, Vaslui, 1980, p. 223–271, mai ales p. 223–238); Mălăiești (Victor Eskenasy, Adrian Andrei Rusu, *Cahlele cu cavaler în turnir din cetatea cnezială de la Mălăiești (jud. Hunedoara), Acta Musei Devensis, Sargetia*, XV, 1981, p. 111–117); Bistrița (descoperire înedită amintită anterior, autori: Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna) etc. Execuția este, în general, de bună calitate, cu excepții peste medie (Bistrița, Mălăiești, Roșia), iar reprezentările au teme diverse: religioase, „curtenești”, zoomorfe ș.a. O comparație cu cahlele moldovene atrage însă atenția dintru început asupra selecției iconografice îndeajuns de acuzate, la care ne-am mai referit, operate în cazul celor din urmă.

⁴⁰ Asupra componentei baltice și în general asupra celei „nordice-occidentale a sistemului ceramic-monumental din Moldova” atrage cu deosebire atenția prof. Vasile Drăguț, în *Ceramica monumentală...*, p. 38, V. și V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 728. În acest sens este de menționat și decorația, datînd din secolul al XV-lea, a paramentului unor monumente aparținînd goticului baltic: bisericele Sf. Gheorghe și Sf. Nicolae din Wismar (*Museum und Denkmalpflege in Wismar*, Heft 1, f.a. p. 90, 91). Este vorba de reliefuli cuprinzînd scene religioase, motive zoomorfe (lei, dragoni) și mășți. Mulțumim Terezei Sinigalia care ne-a semnalat și pus la dispoziție publicația citată.

⁴¹ Virgil Drăghiceanu (*Semne lapidare la biserica din Popăuți, BCMI*, 1915, p. 93) susține prezența meșterilor polonezi la Popăuți pe baza caracterelor semnelor de meșteri descoperite. La rîndul său Gheorghe Balș înclină spre a atribui originea tipului de turn căruia îi aparține și clopotnița de la Popăuți ambianței arhitecturii poloneze (*op. cit.*, p. 152).

⁴² Relațiile comerciale, politice, culturale între Moldova și Polonia (pentru ultimele Radu Manolescu, *Cultura orășenească în Moldova în a doua jumătate a secolului al XV-lea în vol. Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, Edit. Acad., 1964, p. 80–81) sînt bine-cunoscute. Este de remarcat însă și împrejurarea că, după 1490 mai ales, raporturile artistice polono-ungare dobîndesc o complexitate sporită în urma accederii lui Wladislav Jagello („Rex Bene”) la tronul Ungariei (1490), ca și cele a fratelui său Sigismund I „Bătrînul”, care zăbovise timp de mai mulți ani la Buda, la tronul Poloniei (1506). „Ideea Jagellonilor”, vizînd hegemonia politică în estul Europei, se cerea exprimată și prin tendințe de preeminență culturală asupra acestor părți ale continentului, tendințe conținînd, totodată, premisele unor sinteze artistice la care puteau concura elemente profund diferite, de la cele renascentiste pînă la cele orientale (*La Renaissance et la Réformation en Pologne et en Hongrie*, Budapest, Académiei Kiadó, 1963; Wacław Sobieski, *Histoire de la Pologne des origines à nos jours*, Paris, Payot, 1934, p. 112–134 și urm.). Acest aspect ne-a fost relevat de Răzvan Theodorescu, căruia îi mulțumim pentru îndatoritoarele observații făcute în legătură cu lucrarea de față.

⁴³ Este semnificativ de pildă că pe cahle descoperite de Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna la Baia, oraș ale cărui legături cu Transilvania nu mai trebuie demonstrate, se întîlnesc deopotrivă, elemente emblematice aparținînd stemei Corvîneștilor și herbul polonez.

⁴⁴ Sorin Ulea, *Pictura*, în cap. *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, București, Edit. Meridiane, București, 1968, p. 352. Mulțumim lui Sorin Ulea pentru prețioasele sugestii aduse asupra conținutului prezentei lucrări.

⁴⁵ Pentru caracterul heraldic al motivelor de pe cahle, v. Vasile Drăguț, *op. cit.*, p. 38, n. 30. Mulțumim prof. Vasile Drăguț pentru întregul sprijin adus la realizarea acestei lucrări.

⁴⁶ V. și Imre Holl, Voit Pál, *op. cit.*, p. 13.

atributelor : astfel, în scena *Liebespaar*, lujerul central apare înlocuit adesea cu floarea de crin⁴⁷, la „casa domniei” din Suceava se întâlnește vulturul cu inel în cioc⁴⁸, ș.a. Ultimul simptom, în fine, al intervenției heraldicii în imageria cahlilor și desigur cel mai izbitor îl constituie adopțiunea motivelor emblematic propriu-zise, dintre care se desprinde stema Moldovei, simplă ori dezvoltată⁴⁹, ce înriurește, nu o dată, și redactarea altor subiecte (în unele din reprezentările Sf. Gheorghe, de pildă, fata regelui primește o atitudine de tenant).

Este de presupus, de aceea, că autorii tiparelor pentru modele proveneau adesea din rindul meșterilor ce se îndeletniceau cu arta heraldicii. Se poate imagina de altfel, ținând seama de circulația unor motive (leul, spre exemplu, apare atit pe cahl, cit și, cum am văzut, pe chei de boltă ori pe console sculptate) o apropiată colaborare între atelierele domnești specializate. Este poate și una din cauzele unității stilistice a teracotelor, remarcată mai sus. În general, diferențele de tratare sînt reduse (între atelierele domnești îndeosebi) și cu excepția Sucevei, unde întîlnim, într-adevăr, însemnele celei mai rafinate producții de ceramică ornamentală din Moldova, doar particularități iconografice pot atesta cu claritate marca unui anume atelier, de pildă prezența sirenei-pasăre la Hîrlău⁵⁰, sau a procesiunilor cavalești la Vaslui, deși este de bănuat că principalele curți domnești vor fi avut ateliere proprii. Au existat însă și alte ateliere pe lingă cele domnești. Descoperiri mai vechi (Șipote) sau mai recente⁵¹ ne pun în fața unor piese provenind de la curți boierești, piese care, prin asemănarea lor cu cele ieșite din atelierele domnești proxime, sugerează fie difuzarea cahlilor produse acolo și în afara mediului aulic, fie existența unor centre ceramice în cadrul amintitelor curți boierești, mărginindu-se însă, de obicei, la copierea mai frustă a prototipurilor cunoscute din ambianța reședinței voievodale vecine. În fine, vorbind despre activitatea meșteșugărească legată de producția cahlilor se cuvine făcută o demarcație între piesele executate după matrițe și cele modelate, la ultimele contribuția originală a meșterilor locali fiind, firește, de netăgăduit ; de asemenea, referindu-ne la primele, se poate distinge, în general, între meșterul care concepea matrița și olarul care o executa⁵².

Acestor demarcații în ordinea realizării artistice le corespundea cele ce se lasă surprinse, considerînd stratificațiile comenzii. Imageria cahlilor de sobă, acea oglindă deopotrivă a traiului curtean (și curtesc) și a imaginarului pe care-l proiecta, nu o dată, sub specia fabulosului, metamorfozată prin simbioza cu sistemul conotațiilor generate de ambianța culturală moldovenească, putea fi apropiată ca urmare gustului unor categorii sociale diferențiate (ne amintim că la Suceava o sobă cu teracote figurate împodobe casa unui meșter olar) la nivelul culturii feudale, ori la acela al culturii populare, dobîndind autoritatea unui limbaj vizual lesne inteligibil, prevalent simbolic și ornamental, în a cărui alcătuire motivele decorative propriu-zise ocupau o pondere dintre cele mai însemnate.

Restituirea mării sobe sucevene, la care ne-am referit în repetate rînduri, lasă să se înțeleagă rostul unor atari motive, care, pline sau traforate, se integrau compoziției generale a sobei, fiind destinate cu precădere părților unde imitația arhitecturii era mai pronunțată. Dacă la Suceava apartenența elementelor ornamentale la goticul tîrziu este limpede, mai puțin clară apare aria de origine a unor împletituri geometrice cum ar fi aceea de pe o cahlă de la Hîrlău⁵³ sau a pieselor pe care își fac apariția motivul solar, rozasa, steaua cu 6 colțuri ș.a.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 10, fig. III.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 10, pl. 3.

⁴⁹ Descoperirea cahlilor cu stema Moldovei reprezintă, de fiecare dată, indiciul sigur al actului ctitoricesc domnesc. Cele mai reprezentative exemple provin de la Iași (Al. Andronic, E. Neamțu, M. Dinu, *Săpăturile arheologice de la curtea domnească din Iași, Arheologia Moldovei*, 1967, p. 243–246, fig. 49/1–3, 50/1–4 și 51 ; idem, *La résidence princière de Jassy, Dacia*, XIV, 1970, p. 363–365, fig. 17/1–2 ; Eugenia Neamțu, *Contribuții la cunoașterea stemei dezvoltate a Moldovei, în epoca lui Ștefan cel Mare, în Arheologia Moldovei*, VI, 1969, p. 329–335) Suceava (R. Gassauer, *art. cit.*, p. 156–157, R. Popa, M. Mărgineanu-Cârstoiu, *op. cit.*, p. 46–67) Vaslui (Rica Popescu, *Cahl, p. 63, 65*) Probota II (Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *O primă ctitorie și necro-*

polă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare. Mănăstirea Probota, SCIA, Seria Artă plastică, t. 24, 1977, p. 224–226).

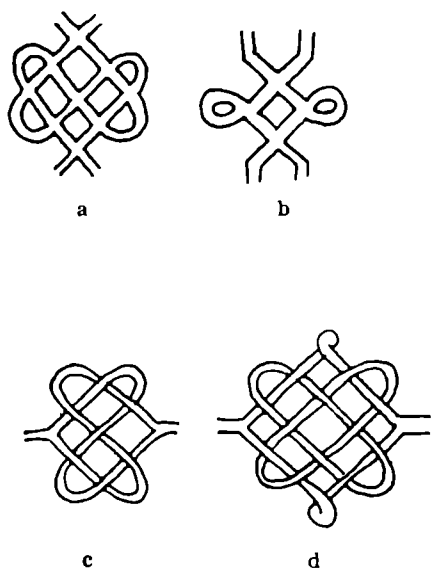
⁵⁰ *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958, p. 32 fig. 8.*

⁵¹ Pentru Șipote, V. I. Mihail, *Curțile lui Luca Arbore din Șipote, BCMI, 1929, p. 141. Pentru descoperiri recente, v. mai sus n. 21. De asemenea, Al. Artimon, Cercetările arheologice din așezarea medievală de la Tg. Troluș, jud. Bacău, Materiale. ... Tulcea, 1980, p. 598–618.*

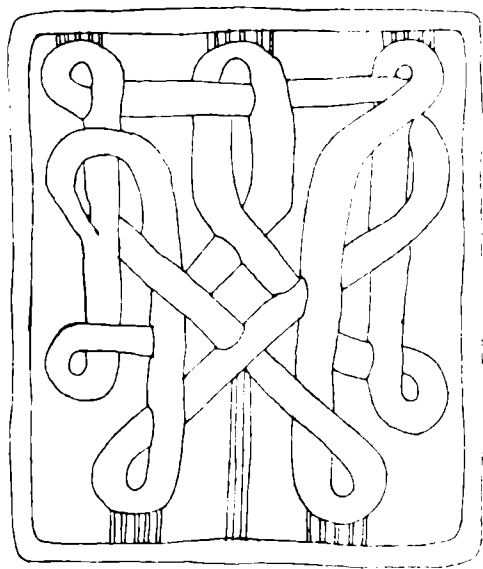
⁵² Imre Holl, Voit Păl, *op. cit.*, p. 15. Am profitat, de asemenea, făcînd aceste diferențieri, și de sugestiile Liei Bătrîna și lui Adrian Bătrîna, cărora le mulțumim aici pentru toate datele și informațiile puse cu generozitate la dispoziție.

⁵³ *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare, p. 334, fig. 39.*

În legătură cu izvoarele motivelor geometrice se susține, în general, fie descinderea lor din ambianța artistică bizantino-orientală, fie înrîurirea creștăturilor în lemn popular. Revenind însă la antrelacul întâlnit la Hirlău vom observa, mai întâi, apartenența sa la o tipologie comună atât deco- rației islamice, cât și celei gotice. Dar din compararea celor două categorii ornamentale ⁵⁴ rezultă că, în timp ce individualitatea benzilor ce formează rețeaua este ștearsă, în împletitura islamică, în drep- tul întretaierilor, ea este dimpotrivă, păstrată în exemplele provenind din lumea occidentală. Ulti- mul procedeu este și cel aplicat pe teracota de la Hirlău. În ce privește rozasa, motivul solar, steaua,



5. Antrelacuri islamice (a, b) și gotice (c, d) după J. Baltușaitis.



6. Antrelacul de la Hirlău.

roza vînturilor — îmbinate dealtfel nu odată cu motivele *lanceolate* sau cu fleuroane gotice — acestea apar desigur, adeseori, pe diferite obiecte din inventarul țărănesc, beneficiar al unei arhaice tradiții, dar nu trebuie uitat că, împrumutate în evul mediu de arta siriană celei asiropersane, ele au fost transmise Occidentului european încă în epoca merovingiană prin intermediul stofelor iraniene, minia- turilor copte, artei barbare ș.a. ⁵⁵. Ni se pare firesc așadar, să presupunem că aceste motive puteau trece și din decorul ceramic — și al altor produse ale artelor aplicate — în repertoriul ornamenticii populare cunoscute (cu care sîntem, desigur vizual, familiarizați) găsind aici un mediu întru totul afin, am spune, ca urmare a persistenței amintitelor tradiții, ca și a ușurinței adaptării lor la tehni- cile lemnului, ceramicii etc. Dar înrudirile formelor geometrice de care ne ocupăm cu motivele țără- nești, pe de o parte, și pe de altă parte, singularizarea lor relativă în raport cu cele integrabile altor meridiane artistice, constituie, laolaltă, cea mai bună dovadă a prezenței unui fenomen de reformulare plastică în mod vădit analog aceleia amintit mai sus, cu privire la elementele figurative.

Deși polarizau valorile decorative principale ale interiorului domestic, sobele se integrau deo- potrivă unei ambianțe alcătuite din componente diverse, multe realizate tot în atelierele ceramice : cărămizi de pardoseală, olărie bizantină de uz curent sau de lux, ambianță care, prilejuind întâlniri de forme aparținătoare unor arii culturale distincte, de la palmeta bizantino-orientală ⁵⁶ pînă la floarea de crin gotică împletită în rețele geometrice și vegetale, ambele împodobind plăci de finisaj pavimentar, nu era de fel eclectică, ci dimpotrivă, situată sub semnul unei vii sinteze. Astfel ne putem explica lumea interioarelor feudale din epoca lui Ștefan cel Mare : înveșmîntată cu însemne alese ale culturii medievale, expresie a unei mentalități deschise și receptivă, a unui gust pentru strălucire și deopotrivă pentru sobrietate.

⁵⁴ J. Baltușaitis, *op. cit.*, fig. 32.

⁵⁵ Joseph Strzygowski, *L'ancien art chrétien de Syrie*, Paris, 1936, p. 173—178; J. J. Marquet de Vasselot, *Les influences orientales* în André Michel, *op. cit.*, vol. I, p. 397—399; O amplă discuție a difuziunii motivului solar, la Paul

Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, Edit. Meridiane, 1971, îndeosebi p. 9—30, *passim*.

⁵⁶ V. și Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *Cercetările arheo- logice de la Horodnic (jud. Suceava)*, *Anuarul Muzeului jude- țean, Suceava*, V, 1978, p. 171.

CONSIDÉRATIONS SUR LA DÉCORATION DANS L'ARCHITECTURE CIVILE MOLDAVE.

I. ÉPOQUE D'ÉTIENNE LE GRAND

R É S U M É

L'auteur commence par présenter le décor sculpté en pierre de l'architecture syncrétique, militaire et civile, des premiers trente ans du règne d'Etienne le Grand — typologie, détails, motifs — puis discute amplement la décoration céramique. L'appartenance de cette dernière à l'espace central et occidental d'Europe est argumentée aussi par la présence des thèmes iconographiques reflétant l'existence dans son immanente diversité, dans la perspective morale de la mentalité médiévale, à l'époque du gothique et du gothique international. Le symbolisme animalier manifesté dans la décoration des poêles est interprété comme formant, avec les évocations de la vie quotidienne médiévale, une sorte de « miroir du monde réel et imaginaire ». Ensuite, se penchant sur les sources, maîtres et ateliers, l'auteur fait ressortir le caractère unitaire de l'ornementation de la pierre et de la céramique, les éléments héraldiques, et souligne également les particularités des solutions locales. Quant aux motifs géométriques, on désigne comme possible leur dépendance de la même aire stylistique mentionnée au cours de l'analyse iconographique. On conclut que l'ambiance des intérieurs féodaux du temps d'Etienne le Grand peut être imaginée comme revêtant les insignes raffinés de la civilisation médiévale, comme un reflet du goût marqué pour l'éclat du faste, mais tout autant pour la sobriété.

PICTURA MURALĂ BRÎNCOVENEASCĂ. CONTEXT CULTURAL ȘI TRĂSĂTURI STILISTICE* (I)

ANCA VASILIU

"Prin mina noastră a celor
mai mici zugravi [...]"
(Hurez-pisania)

La cumpăna dintre tradiția, devenită permanență spirituală a locului, și noutatea unor structuri și configurații artistice, care fără să fie în mod necesar inedite, corespund unui moment al devenirii sensibilității umane, stilul unei epoci este sintetizarea, sublimarea pe plan artistic, a unui mod de a trăi, de a gândi și de a simți „lumea” în chip universal. Epoca brîncovenească și-a definit personalitatea în istoria noastră prin armonizarea unei tradiții, al cărei respect constituia valoarea perenității, cu temele unei sensibilități specifice secolului al XVII-lea. Efortul de a-i defini stilul — justificarea ultimă a oricărei analize — constă în descifrarea tuturor determinantelor sale spirituale conjugate. *Refacerea contextului de creație* nu înseamnă doar constituirea unei viziuni de ansamblu a manifestărilor culturale, de la filozofie și credință pînă la artele somptuare și beletristică, ci presupune *o apropiere față de calitatea umană specifică care a determinat configurația artistică a epocii*. Un asemenea demers tinde să evite clasificările, catalogările și etichetările, procede procustiene pe care le impun habitudinile de a da denumiri conforme unor categorii estetice moderne, uneori cu totul neadecvate, asumîndu-și, în același timp, riscul de a nu putea cristaliza cu maximă claritate științifică procesul inefabil ale cărui rezultate — operele de artă — sînt imediat perceptibile, dar, prin însăși natura lor, anevoios traductibile în concepte.

În frescele din pronaosuri de biserică, pe broderii și legături de cărți chipul ctitorilor de cultură ai Munteniei secolului al XVII-lea — cărturari, boieri și domni — poartă cu fast și bogăție spirituală permanența noastră în istoria acestor locuri, mărturisind, tot atît de clar ca și scrierile unui cronicar, conștiința de a fi construit și trăit ei înșiși o istorie. Înscrise în genul de străveche tradiție bizantină al portretului ctitoricesc, tablourile votive, pe care le-au pictat, cu egală măsură a frumuseții, atît zugravii „școlii de la Hurez”, cît și cei din ambianța curților cantacuzine, reprezintă, prin vecinătatea, semnificativă în pictură, a domnilor, a familiilor boierești și a ispravnicilor și meșterilor ostenitori la fiecare lăcaș, una din mutațiile profunde pe care le-a suferit conștiința umană în trecerea de la structura socială tradițională la societatea modernă. Modesta pietate care marca (dincolo de orgoliile firești ale omenescului) orice donație sau ctitorie, în ordinea simbolică pe care o reprezenta acest tip de relație cu o lume a irealului, capătă acum o nouă dimensiune care implică istoricitatea actului. Tablourile votive devin prilejul de a ilustra cu mîndrie descendențe nobile care legitimează tronul¹. Filiația dinastică era un element de civilizație medievală spre care mai ținteau încă demonstrațiile genealogice, rivalitățile și înrudirile de familii ale căror litigii zbuciumau epoca. Șerban Cantacuzino își legitima tronul nu atît prin noblețea unui nume cu ecouri imperiale, cît prin linia ce cobora din domni ai pămîntului; Brîncoveanu își afirma descendența din Basarabi deși se

* Cele ce urmează reprezintă partea I a încercării noastre de a defini stilul picturii brîncovenești; a II-a parte va dezvolta, în același cadru, arta portretului.

¹ Un rapel al acestor vaste tablouri votive îl întâlnim în pictura strbească din epoca paleologilor, dar prezența sul-

telor de demnitari și clerici care ti însoțesc pe despoți marca, în acea epocă, voința de a rivaliza în magnificență aulică cu bazileul bizantin și, prin el, cu un centru imperial a cărui prezență era încă (oricît de precară !) garanția unei securități.

înrudea și el cu Cantacuzinii, iar Maria doamna era ea însăși nepoată de domn „pămîntean”. Dar continuitatea nu se mai petrecea firese, căci adevărații urmași ai întemeietorilor de țară se stinseseră de mult. Transmiterea moștenirii domnești devenise, în secolul al XVII-lea, nu doar pretextul genealogiilor și al interesului pentru heraldică, predispoziții semnificative ale sensibilității specifice epocii, ci o mărturie evidentă a „conștiinței istorice” care se formase în țările române. Tradiția își pierdea treptat valoarea simbolică (gîndul pios îndreptat spre vremuri ideale) pentru a se îmbogăți cu sensurile noi pe care i le dădea sentimentul de trainică înrădăcinare într-un neam și într-un loc strămoșesc. Într-o lume în care lupta pentru existență „națională” depusese armele vitejiei cavale-rești în favoarea politicii și a diplomației abile, monumentele nu mai perpetuau memoria unor eroisme trecute, ci vesteau individualitatea spirituală a epocii. Eforturilor de luptă ale secolelor al XIV-lea și al XV-lea, rărite treptat în secolul al XVI-lea, li se substituise în veacul următor conștiința formării și apărării unei culturi ale cărei elemente novatoare să permită o concordanță cu universul spiritual al epocii, ceea ce avea, din perspectiva situației politice a secolului al XVII-lea, aproape tot atîta importanță ca și războaiele de apărare de pînă atunci. Emanciparea culturală profundă la care aspirau cărturarii epocii brîncovenesti, dincolo de înscrierea în mode efemere, avea rolul de a menține Țara Românească pe un plan european și de a o salva de alunecarea sub imperiul de forțe ale vreunei puteri străine care i-ar fi nimicit identitatea; și acest rol putea fi realizat tocmai prin efortul de a-și defini individualitatea într-o permanență a istoriei.

Reprezentarea aulică, somptuoasă și teatrală din galeria de voievozi de la Hurezii Brîncoveanului, ce va fi luat ca model prestigioasa mănăstire de la Argeș a lui Neagoe Basarab, este marcată de prezența cu caracter narativ-genealogic a ceea ce inscripția pictată deasupra ușii numește „dunga cea mare, bătrînă și bl(a)gorodnă a rodului și neamului său”. Prezența familiilor Brîncovenilor și a Cantacuzinilor este semnificativă alături de șirul de voievozi din care se trăgeau. Caracterului aulic militant pe care îl avea reprezentarea de la Curtea de Argeș, marcat nu atît de descendența doamnei Despina din cnezul Lazăr, cît de simbolul eroic pe care îl constituia figura viteazului principe sîrb în inima celor ce luptau încă în secolul al XVI-lea (ca Radu de la Afumați) împotriva expansiunii otomane, i se substituie acum instalarea conștiinței într-o istorie al cărei profil îl dădea permanența socială și culturală a acestor familii mîndre de boieri și cărturari. Dacă pronaosul bisericii mari de la Hurez ar fi fost singular în epocă sau asociat doar șirului de portrete-efigie a celor ce au fost „unși” în paraclisul domnesc de la Tîrgoviște (a cărui repictare urmează la cîțiva ani după ctitoria olteană), am fi avut poate dreptul de a-l considera un simplu act de voință izvorit din orgoliul unui domn de a-și demonstra originea. Dar asocierea lui cu atîtea alte galerii de portrete, păstrate la Filipeștii de Pădure, la Măgureni, la Sinaia, la Lespezi, la Bordești, la Rîmniceu Sărat (biserica Adormirii), la bolnița Hurezilor sau la schitul Sf. Apostoli, exprimă, fără îndoială, existența unor constante spirituale și a unui tip de sensibilitate și de mentalitate a epocii.

Pronaosul de la Hurez era pictat în 1694, același an în care se pictase pronaosul ctitoriei mai modeste, dar tot atîta de semnificative sub raport cultural, a lui Pîrvu, fiul lui Drăghici Cantacuzino, la Măgureni. Puternica familie a postelnicului Const. Cantacuzino și a Elenei, fiica lui Radu Șerban vodă, era de două ori reprezentată în același an de pictori diferiți, alături de voievod și alături (în ordine mentală) de meșterii și zugravii bisericilor. Prezența lor nu mai era justificată doar de actul de închinare a unui lăcaș și nici de o descendență genealogică ideală (din care am fi avut poate portrete de bazilei bizantini!), ci de conștiința mîndră a rolului lor în Muntenia sfîrșitului de secol al XVII-lea; așa cum tipărirea Bibliei în limba română în 1688, tot din inițiativa și grija unui Cantacuzin, nu era un gest ivit din necesități de cult, ci dintr-o voință semnificație culturală și politică²; așa cum era înființarea unei Academii la București; așa cum toată activitatea culturală patronată de Brîncoveanu în țară și în tot sud-estul european era pusă sub semnul efortului conștient de a construi și de a da faimă individualității noastre spirituale.

De ordinul aceleiași mentalități „moderne” sînt chipurile artiștilor epocii — zugravi, zidari, pietrari, lemnari, și ucenicii lor — a vătafilor, ispravnicilor, stareților și preoților ce și-au legat exis-

² A se vedea în acest sens articolul lui V. Cîndea, *Les Bibles grecque et roumaine de 1687 – 1688 et les visées imperia-*

les de Șerban Cantacuzino, Balkan Studies, 1969.

tența de începuturile fiecărui monument ; iar atunci cind chipul lor nu s-a păstrat, numele li-l întilnim menționat de ei înșiși cu modestie pe sabia cite unui sfînt militar ³ sau la sfîrșitul pisaniiilor, al inscripțiilor pictate și în listele de pomenire din proscomidii, în urma ctitorilor, cu îndreptățirea ce le-o dădea osteneala depusă. Anonimatul medieval avea să fie părăsit treptat în favoarea înscrierii proprii individualității în coordonatele spațio-temporale ale societății. Domnii și boierii, cărturarii și artiștii devin astfel promotori și martori ai unui proces sensibil de actualizare și permanentizare a realității muntenesti în spiritualitatea europeană de la finele secolului al XVII-lea.

Integrate în contextul unor înclătări de forțe între puterile europene și Orientul otoman, ctitoriile de cultură din Muntenia nu sînt doar un reflex de somptuozitate în viața cotidiană a curții și un refugiu în artă a unei sensibilități tipice „epocii baroce”. Cultura brîncovenească nu s-a născut din existența paradoxală a unor oameni aflați „sub vremuri”, sub amenințarea iataganului turcesc sau a sabiei imperiale ⁴, ci din conștiința și luciditatea politică a unor cărturari care și-au înțeles rostul în istorie. Hurez este „ctitoria” prin definiție, proiectată a deveni necropolă și rămasă în perspectiva istorică mai mult decît un mauzoleu pentru pietatea neamului, un focar de creație, măsură a momentelor de intensă spiritualitate care marchează valoarea unui popor. Construită în primii ani de domnie, într-o perioadă care era departe de a fi liniștită, ea se înscrie în seria acelor ctitorii care au reprezentat cristalizări de tradiție și modele în timp. Brîncoveanu a construit și reconstruit mult în țară și peste hotare, dar niciodată cu o voință de a creă o operă „de aparat”, de reprezentare, atît de puternică ca în ansamblul de la Hurez. Dacă domnia lui s-ar fi încheiat înainte de 1700, *stilul brîncovenesc*, cristalizat aici, ar fi avut astăzi, chiar și în absența nenumăratelor sale construcții ulterioare, aceeași strălucire specifică și același ecou.

Există, în istoria artei vechi românești, epoci în care înflorirea culturală s-a desfășurat într-o activitate ctitoricească bogată, un stil constituindu-se din repetate dozări ale tradiției și inovației. Așa sînt epoca lui Ștefan cel Mare sau cea a lui Matei Basarab. Și există vremuri în care întreaga strălucire creatoare e polarizată într-un singur monument de excepție, unul singur, care echilibrează, într-o formulă de armonie, valoarea noutății și a vechimii. În șirul acestora stau mănăstirile Dealu, Curtea de Argeș, Trei Ierarhi, Golia, Hurez.

Ctitoria brîncovenească păstrează cu rigurozitate linia formelor instituite de tradiția arhitecturii muntenesti, fiind deopotrivă un monument al epocii sale. Galeria de voievozi și boieri din pronaos, prezența meșterilor și vătăfilor în pridvor, motivele ornamentale ale portalului sau ale frizelor pictate, compunîndu-se dintr-o gramatică decorativă ce sintetiza elemente venite din Orient sau din Europa barocă, într-o formulă de rafinat echilibru cu ansamblul, planul riguros geometric al construcțiilor, toate elementele novatoare al căror mesaj cuprinde însăși sensibilitatea și gusturile vremii, sînt topite cu aulică sobrietate clasică în tradiția artei muntenesti, înțeleasă deja ca o entitate bine definită. Armonia acestui monument, dar și mîndria de a fi cea mai mare mănăstire din țară, înflorirea culturală pe care o întreține acest centru de spiritualitate creștină și libertatea deplină pe care i-o asigură Brîncoveanu înzestrînd-o bogat și ridicînd-o la rangul de stavropighie, sînt dovezi ale conștiinței mature cu care se ctitoria în acest sfîrșit de secol. Nu e poate de prisos să repetăm că acesta este felul exemplar de a răspunde vicisitudinilor, că apelul la tradiție era făcut în numele permanenței, a continuității și a individualității noastre românești și că renumele de protector al creștinătății orientale nu făcea din Brîncoveanu (așa cum nu făcuse din nici unul din numeroșii ctitori români de la Locurile Sfinte) un epigon al bazileilor bizantini, ci un principe care lupta prin autoritatea spiritului, pentru libertatea neamului său.

Patronajul asupra unei activități artistice înfloritoare a făcut ca Brîncoveanu să fie asemuit lui Cosimo I de Medici, sau dintr-o altă perspectivă, bazileilor bizantini. Portalurile „înflorite” și

³ Constantinos semnează de două ori : o dată în 1694 pe sabia Sf. Nichita în naosul bisericii mari de la Hurez și a doua oară în 1698 pe sabia Sf. Nestor în naosul bisericii domnești de la Tîrgoviște. La Schitul Sf. Ștefan de la Hurez (1703) apare semnătura lui Andrei, pe sabia arhanghelului Mihail. Se pare că amplasarea și însăși prezența acestor semnături se datorează unei mutații spre modernitate a mentalității artiștilor epocii și, poate nu în ultimă măsură, unei atitudini ce mai păstra încă ecourile vechi bizantine și balca-

nice (în secolul al XIV-lea doi meșteri — Mihail și Eutihios — se semnavă tot pe sabia unui sfînt militar la Peribleptos, și pe scuturi, veșminte sau detalii de scenografie arhitectonică la Sf. Nichita, lângă Skopje, și la Nagoricino, conform P. Miljkovic-Peppek, *L'Œuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje, 1967.

⁴ Fl. Constantiniu, *Sensibilité baroque et régime nobiliaire*, RESEE, 2, 1979.

coloanele pridvoarelor au fost puse pe seama influențelor renașterii italiene nordice sau a ecourilor lor dalmate. Nesiguranța existenței și meditațiile asupra soartei omenești au fost asimilate unui mod de a fi specific dramei „baroce”. Dar autoritatea supremă a rămas totuși tradiția. Imaginea, poate seismograful cel mai sensibil al mutațiilor spirituale, a fost în epoca brîncovenească atașată esențial sensului iconic. Fenomenul de actualitate în epocă al erminiilor și al caietelor de modele, ne întoarce, ca spre un ideal, la expresiile locale cele mai pure ale culturii bizantine (Panselinos pentru Erminia de la Athos, pictura bisericii domnești de la Curtea de Argeș pentru caietul zugravului Radu). Apelul la tradiție era însă făcut cu conștiința dimensiunii și valorii pe care o avea această permanență în ordinea politică și spirituală a sud-estului european.



Canonul tăcerii, impus artiștilor de o societate de tip tradițional, fusese adeseori nerespectat în istoria artei medievale românești, semn nu doar al autorității de care se bucurau în cadrul breslei lor, ci și al nivelului cultural de la curțile voievozilor ctitori care permiteau aprecierea demnității statutului lor. În secolul al XVII-lea pisaniile și documentele amintesc tot mai des numele acelora care serviseră cu iscusința lor la împlinirea lăcașurilor ctitorite. Stroie din Tîrgoviște — pictorul de la Arnota, Ianache și Mihail Monahul de la Săcuieni, Gheorghe Grecul și Dima Vlahul de la Topolnița, Dumitru și Radu de la Roata Cătunu, și cu sporit interes zugravul Tudoran de la Băjești, autorul primului portret de meșter — Dragomir zidarul, deschideau procesul de emancipare al artiștilor pe care aveau să-l desăvîrșească *meșterii Cantacuzinilor și ai lui Brîncoveanu*.

Gustul rafinat și interesul pentru artă al principilor și ctitorilor luminați care erau Șerban Cantacuzino și frații săi (Pîrvu, Drăghici, Mihai, Toma) și Constantin Brîncoveanu a făcut să polarizeze în jurul curților, într-un adevărat spirit de emulație, pe cei mai buni artiști ai locului sau să solicite meșteri din Transilvania, din centre de renume din Grecia (pictori), din Dalmația și chiar din Italia (sculptori). E foarte important de subliniat faptul că în activitatea de patronaj artistic ei nu se mărgineau doar la a comanda construcția și decorarea ctitoriilor, ci contribuiau ei înșiși la desăvîrșirea meșteșugului trimițînd ucenici fie la școlile din Moldova, fie la Veneția, ca bursieri alături de foști elevi ai Academiei domnești. Del Chiaro amintește de doi tineri valahi care la sfîrșitul secolului XVII deprinseseră atît de bine stilul picturii venețiene încît întorși în țară nu au mai putut fi puși să lucreze decît icoane pentru comunitatea catolică din Tîrgoviște⁵. Mai tîrziu Constantin Mavrocordat avea să trimită și el, în contul visteriei domnești, meșteri ai locului la școlile venețiene.

Asemenea inițiative nu erau numai ale domnitorilor. Ucenicia în Moldova a lui Pîrvu, fiul popii Ioan Pîrvescu din Cîmpulung, se datora unui boier, clucerul Tudoran Vlădescu, fiul ctitorului de la Aninoasa; Pîrvu, supranumit Mutu⁶, a cărui activitate prodigioasă, începută în vechea școală de la Negru Vodă, s-a întins pe toată perioada de maximă înflorire a stilului brîncovenesc, se formează ca artist sub impresia puternică a picturii moldovenești din secolul al XVI-lea, dar și sub influența meșterilor greci și moscoviți de la Iași (Hlincea, Cetățuia, Trei Ierarhi, Golia) de a căror faimă pomenea și Del Chiaro. Întors în Muntenia cu renume de artist școlit, Pîrvu Mutu intră în mediul de înaltă ținută intelectuală al cantacuzinilor pentru care va picta și repicta rînd pe rînd toate ctitoriile. Cu siguranță, ideea de a-și zugrăvi propriul chip și chiar pe acela al ucenicilor săi și al oamenilor locului (vătaful și bătrînul preot de la Filipești, Stareța de la Mamu, Starețul de la Rîmnicu Sărat) nu venea din ceea ce deprinsese în mediul eclectic al Moldovei deceniului opt, ci mai degrabă din atmosfera „europeană” pe care o cunoscuse în conacele cantacuzine, în bibliotecile bogate din care nu lipseau poate „albume” cu gravuri italiene sau athonite⁷. Dar dincolo de

⁵ B. Brezianu, *Rudimente de învățămînt artistic la „Zugravii de subfîre” din Moldova și Țara Românească*, SCIA, Seria Arta plastică, 1, 1962, p. 99. Cu altă ocazie secretarul italian remarcă: „valahii deprind ușor tot ce văd și nu e lucrare manuală pe care să n-o imite, fie de modă turcească, fie după obiceiul nostru venețian”.

⁶ T. Voinescu, *Pîrvu Mutu și școala sa*, SCIA, Seria Arta plastică, 3—4, 1955; idem, *Pîrvu Mutu portretist*, *Arta plastică*, 12, 1966; idem, *Pîrvu Mutu — zugravul*, București, Edit. Meridiane, 1968. I. Cristache-Panaît, Pîrvu Mutu

zugravul, *Glasul bisericii*, 7—8, 1965.

⁷ C. Pillat (în *Tradiție și inovație în pictura din Țara Românească*, SCIA, Seria Arta plastică, 2, 1973) consideră că circulasera încă din secolul al XVII-lea gravuri athonite, de factură occidentală, ilustrînd Locurile Sfinte. Paul de Alep, în notele despre călătoria sa prin Valahia către mijlocul secolului al XVII-lea, remarcă asemenea reprezentări în palatul mitropolitan din Tîrgoviște, probabil imagini asemănătoare cu cele mai tîrzii păstrate la Polovragi (Athos) și Văcărești (Ierusalim, Sinai).

tema atât de îndrăgită a portretului și de cele câteva concesii pe care le face variantelor occidentalizante deja pătrunse în pictura muntenească către mijlocul veacului prin influența meșterilor de școală grecească⁸, arta sa rămîne iconografic tradițională și, într-un asemenea spirit al „bunei tradiții” Pirvu încearcă să-și formeze și ucenicii. Osteneala sa de a întemeia o școală de zugrăvie la București, curînd după 1700, mărturisește o conștiință „umanistă” similară cu aceea a cărturarilor ctitori. Urmînd exemplul maestrului său, Radu Zugravu, cel pictat la Bordești, avea să se întoarcă, în secolul al XVIII-lea, către modelul de prestigiu al picturii de la biserica domnească de la Curtea de Argeș pe care-l va copia spre a fi la îndemîină propriilor săi elevi. Notorietatea lui Pirvu Mutu, atât de timpuriu cîștigată, îl determină pe Șerban Cantacuzino să-i solicite colaborarea la ctitoria sa de la Cotroceni (1679—1682), deschizînd astfel seria de lucrări pe care avea să le execute pînă către sfîrșitul vieții pentru cantacuzini (cu excepția ctitoriilor brîncovenești de la Mamu — 1697 și Sf. Gheorghe — 1707). La Filipeștii de Pădure (1692), ctitoria lui Toma, fiul lui Matei Cantacuzino, primul din ansamblurile păstrate, Pirvu a lucrat după cum mărturisește inscripția din proscomidie, împreună cu Mihail Monah, Marin, Andrei, Stan, Neagoe și Nicolae⁹. Mihail Monahul este probabil cel care semnase alături de Ianache în 1667 pictura de la Săcuieni, nu departe de Filipești. Ceilalți meșteri menționați sînt poate aceia care, cîțiva ani mai tîrziu, își vor desăvîrși arta zugrăviei la Hurez sub ascultarea maestrului grec Constantinos¹⁰. Doi ani mai tîrziu, după terminarea ansamblului de la Filipești, Pirvu Mutu pictează biserica Sf. Treime din Măgureni (ctitoria Păunei, văduva lui Drăghici Cantacuzino), unde își pictează din nou portretul alături de un alt zugrav și o „zugrăviță” (!) rămași anonimi. Iar la Bordești, în Buzău — ctitoria căpitanului Ioniță Mănăilă —, după ce pictease pe la 1700 biserica Adormirii din Rîmnicu Sărat, își făcea iarăși autoportretul alături de ucenicul său, Radu.

Venit în 1682 pentru a decora ctitoria Doamnei Maria, soția lui Șerban Cantacuzino, grecul Constantinos¹¹ găsește în Țara Românească o activitate artistică prodigiasă, continuînd buna tradiție muntencască și un mare număr de meșteri care își desăvîrșeau arta lucrînd sub ascultarea celor cu experiență. Prezența unui meșter grec nu era inedită: cu zece ani mai devreme la Topolnița semnaseră pictura Gheorghe Grecul și Dima Vlahul (alăturarea e sugestivă), iar elementele de factură occidentală de la Săcuieni, Crețulești, Roata Cătunu sugerează prezența cel puțin a unor caiete de modele grecești (athonite) care circulau la noi. La Biserica Doamnei, Constantinos lucrează

⁸ Asemenea variante apăruseră la Săcuieni (1667), Roata Cătunu (1668), Crețulești-Mănăstirea (1669), Topolnița (1673), biserica Doamnei (1683). Tipul occidental de „Învier”, care apare la Săcuieni rămîne un exemplu complet neadecvat dogmelor răsăritene și singular în epocă, dar alte elemente occidentale venite prin filieră grecească sînt tot mai răspîndite către sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul veacului următor. Varianta apuseană a „Nașterii” (Maica Domnului în genunchi adorîndu-și Pruncul), introdusă la Athos încă din secolul al XVI-lea, apare la noi prima oară la Crețulești și e reluată alături de Pirvu Mutu la Rîmnicu Sărat (deși cu cîțiva ani înainte, la Filipești, pictase varianta tradițională bizantină), cît și de zugravii ctitoriilor brîncovenești sub influența modelelor aduse de grecul Constantinos (biserica Doamnei, Mogoșoaia, Hurez — biserica mare, paraclis bolniță). O temă rară — „Uciderea pruncilor” — apare la Doamnei, Mogoșoaia, Hurez, Tîrgoviște. (I. D. Ștefănescu remarcă similitudinea cu reprezentări ale scenei la Athos-Stavronikita, Dionysia, Dochiariu etc. în *La peinture religieuse en Transylvanie et Valachie*, București, 1937, p. 78), și e preluată și de Pirvu Mutu la Rîmnicu Sărat.

Pentru ansamblurile din timpul lui Matei Basarab: C. Pillat, *Tradiție și inovație în pictura din Țara Românească*, SCIA, Seria Artă plastică, 2, 1962; idem, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980.

⁹ Iată ordinea în care sînt menționați în inscripție: Mihail Monah, Marin, Andrei, Stan, Pirvu, Neagoe, Nicolae. Întîlțarea zugravului monah Mihail e poate o dovadă a recunoașterii

lui ca meșter cu experiență îndelungată.

¹⁰ Andrei, Stan și Neagoe apar în pisania pictată a bisericii mari de la Hurez alături de Constantinos, Ioan și Ioachim. Andrei și Neagoe semnavă, alături de Stanciu. În același an (1694), la schitul Tîrnăvița. Mai tîrziu, Andrei a fost poate autorul frumoaselor portrete de la schitul Sf. Ștefan (Hurez — 1703), al picturilor de la Polovragi (alături de Istrate, Hranit și Simion), Cozia (unde semnează în pridvor cu Constantinos și Gheorghe) și Surpatele (cu Hranit și ierodiaconii Iosif și Ștefan). La schitul Sf. Ștefan au lucrat Andrei, Istrate și Hranit; Semnătura lui Andrei se citește pe sabia arhanghelului Mihail.

Neagoe realizează în 1703, alături de Partenie ieromonahul de la Tismana, ansamblul de la Baia de Aramă. Stan e menționat în 1698, alături de Constantinos, Ioan și Ioachim, în trei inscripții la paraclisul domnesc de la Tîrgoviște. Nicolae ar putea fi presupus a fi același cu Nicola de la bolnița Hurezilor, menționat alături de Preda, Efrem și Ianache. În sfîrșit, Marin, care pictase cu Preda în 1696 paraclisul de la Hurez, va fi din nou în echipă cu Pirvu Mutu în 1700 la mănăstirea Mamu. (A se consulta pentru clarificare anexele I și II. Cercetări comparate viitoare vor putea pune în lumină caracterile comune ale tuturor acestor ansambluri și prezența specifică a fiecărui meșter.)

¹¹ V. Brătulescu, *Zugravul Constantinos, Mitropolia Otteniei*, 11—12, 1961. T. Volnescu, *Școala de pictură de la Hurez în Omagiu G. Oprescu*, București, Edit. Acad., 1961.

și el cu un român Ioan, pe care și-l va asocia în continuare la Hurez (1694) și la Tirgoviște (1698). Între 1684 și 1693, mai precis după 1688, cel care semna deja într-un document ca martor „Constantinos zugravul din Țara Românească”, e angajat să decoreze paraclisul conacului de la Mogoșoaia, ctitoria logofătului Brincoveanu, viitorul domn. Inscripția din proscomidie îl amintește în fruntea unei echipe de meșteri care i-a continuat în 1705 lucrarea probabil neterminată¹². După 1692, Constantinos va fi solicitat de Brincoveanu să conducă lucrările de pictură ale marelui ansamblu de la Hurez. Pisania pictată a bisericii mari menționează desăvârșirea în 30 septembrie 1694 a lăcașului ale cărui zugrăveli fuseseră realizate de Constantinos și Ioan (în transcripție grecizată), Andrei, Stan, Neagoe și Ioachim. În stadiul actual al cercetărilor este dificilă stabilirea cu rigurozitate a contribuției fiecărui meșter. Decorarea unui edificiu de amploarea și importanța Hurezilor necesită, firește, o perspectivă monumentală deosebită, și unitatea aproape desăvârșită a întregului decor se datorează, cu siguranță, viziunii suverane a meșterului grec¹³. Un studiu comparat al celor trei ansambluri, atribuite cu certitudine lui Constantinos — biserica Doamnei, biserica mare de la Hurez și paraclisul domnesc de la Tirgoviște —, ar releva nu numai contribuția efectivă a zugravului grec într-unul sau altul din ciclurile iconografice, ci mai ales conjunctura specifică în care se desfășura lucrul într-o echipă condusă de un meșter a cărui autoritate artistică reunise prestigiul actualității unor „modele” de circulație în epocă cu o reală virtuozitate de maestru.

Circulația „modelelor” și a erminiilor, din ce în ce mai frecvente către sfârșitul secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea, este o reacție împotriva „coruperii” imaginii tradiționale, „bizantine”, prin influența artei occidentale catolice, ceea ce nu le scutea, totuși, de prezența chiar și sporadică a unor teme iconografice noi în decorul ortodox (ca „Uciderea pruncilor” sau „Flagelația”) și a unor elemente sau a unor scheme compoziționale ce reluau opere bine cunoscute în Europa. Frecvența acestor caiete de modele era însă și un efect al schimbării mentalității artistice a epocii. Vechea ucenicie desfășurată ca o dublă inițiere (în tehnica meșteșugului, dar și în misterele teologice), e înlocuită treptat de circulația unor culegeri de imagini cu valoare de model, cuprinzând fie schițe compoziționale sumare, fie fragmente, detalii cu valoare de rețetă, din a căror combinare variată se obțineau cu relativă ușurință majoritatea temelor iconografice necesare în decorul unei biserici. Așa se înfățișa în secolul al XVIII-lea și caietul lui Radu zugravul. Erminiile și desenele-model se constituiau astfel ca o mediere între textul biblic și „image”, rupind dubla relație nemijlocită și biunivocă pe care o instituise o tradiție iconică seculară. Repetiția unor forme nu mai revendica arhetipul primelor icoane și nici viziunea de intensă spiritualitate care crea în imagine un corespondent al oficiului liturgic, ci tindea să devină un limbaj plastic direct accesibil ca mesaj și în schimb cu sporite valențe decorative adaptate gustului epocii. Această transformare esențială este însoțită și de o schimbare a viziunii monumentale cu o expresie „scenografică” construită pentru fiecare scenă, printr-o juxtapunere de planuri și de elemente compoziționale istoriate care implică o parcurgere a spațiului pictural prealabilă contemplării metafizice a sensului imaginii.

„Școala de pictură de la Hurez” nu a fost, așa cum lesne s-ar putea bănuși, o școală de zugrăvie reunită de un artist cu renume care a format în jurul său discipoli, ci a constituit angajarea emulativă pentru aproape două decenii a unei echipe domnești de meșteri care au susținut activi-

¹² Cercetarea efectuată cu ocazia recente restaurări a scos la iveală în calota naosului chipul Pantocratorului, aparținând primei faze a picturii: noblețea expresiei și rafinamentul execuției pledează cu succes pentru atribuirea acestei faze lui Constantinos. Mai remarcăm compoziția complexă a „Răstignirii”, din timpanul vestic al naosului, a cărei schemă generală încărcată, dinamică, „barocă”, amintește pînă în detaliu „Răstignirea” amplasată în același loc la Biserica Doamnei. Aceeași variantă complexă apare la Hurez în biserica mare și la Tirgoviște, tot în timpanul vestic. Existența tuturor acestor reprezentări permit presupunerea unui caiet de modele comun, colportat de Constantinos, perfect corespunzător descrierilor ample a scenei în Erminia lui Dionisie din Furna, și care se suprapunea imaginii tradiționale pe care meșterii autohtoni o mai foloseau încă (bolnița de la Hurez,

Polovragi etc.). Alte cîteva detalii de la Mogoșoaia („Soldații adormiți lângă Mormînt”, „Uciderea pruncilor”) se regăsesc mai tîrziu la Hurez și la Tirgoviște. Toate acestea pledează pentru ipoteza pictării de către Constantinos cel puțin a naosului paraclisului de la Mogoșoaia, în perioada 1689—1692, după care, în 1705, o altă echipă de meșteri (Lambriu, Radu, Fota, Tudor) a reluat întregul decor menținînd schemele compoziționale din prima pictură.

¹³ Din restul echipei cu care a lucrat, Andrei și Neagoe se pare că au contribuit în mai mică măsură, de vreme ce la 6 iulie 1694 abia terminau pictura de la Tîrnăvița, iar lucrările de la Hurez, începute cu mult mai devreme, aveau să se sfîrșească doar peste trei luni. Dealtfel, Andrei și Neagoe nu mai figurează printre cei cu care Constantinos va picta în 1698 la Tirgoviște.

tatea ctitoricească prodigioasă a lui Brincoveanu. Este suficient să alăturăm imagini ale picturilor diferiților zugravi realizate în cadrul complexului de la Hurez între 1694 și 1703, la paraclis, bolniță, trapeză și schituri (Sf. Apostoli și Sf. Ștefan), deci chiar în imediata vecinătate a lucrării de prestigiu din biserica mare, pentru a constata, dincolo de personalitatea fiecărui artist, formația diferită și diversitatea modelelor folosite care atestau calitatea unei arte practicate prin lungă tradiție. Stilul brincovenesc în pictură nu a fost efectul prezenței unui meșter care purta experiența artistică a unei lumi sensibil diferite de a noastră, ci a cristalizat din bogăția tradiției proprii în momentul favorabil pe care l-a creat interesul princiar pentru artă. Unitatea internă a ansamblurilor de pictură realizate sub conducerea lui Constantinos se datorează însă, în bună măsură, caietelor de modele aduse de acesta. Preluate de zugravii formați probabil în preajma meșterului grec, ele au asigurat coerența viziunii pînă în cele mai mici detalii, făcînd astăzi dificilă atribuirea pe zone a picturilor. Ioan, colaboratorul cel mai apropiat al lui Constantinos, se distinge cu greu de meșterul său la Biserica Doamnei, iar la Hurez și Tirgoviște, este menționat cu numele grecizat în pisanii ca o notă de orgolioasă superioritate față de restul zugravilor. Totuși asemănarea nu merge pînă la identitate și în ciuda folosirii unui model unic care regla întreaga reprezentare, putem surprinde diferențe sensibile în ordonarea compozițiilor, în convențiile spațiale, în proporții și în tipologia personajelor, dovadă a experienței și virtuozității proprii fiecărui artist.

Prestigiul picturilor realizate în marile ansambluri domnești a făcut ecou în numeroasele decoruri realizate către sfîrșitul secolului XVII și în primul deceniu al veacului următor, fără ca meșterii de la Polovragi, Surpatele, Govora, Cozia, Făgăraș etc., să fi fost discipolii sau ucenicii direcți ai zugravului grec. Folosirea unor soluții compoziționale mai îndrăznețe¹⁴ sau a unor inovații de ordin iconografic¹⁵, nu a fost însoțită și de o preluare a manierei picturale proprii lui Constantinos, ceea ce dovedește caracterul deschis, nuanțat și complex al „Școlii de pictură de la Hurez”, bazat pe evoluția internă a procesului artistic și nu pe introducerea și traducerea unor modele străine. Realizarea ansamblului de la Hurez a făcut să se constituie o echipă de meșteri gata formați, a căror pictură dovedește existența unei „școli” de tradiție în Muntenia, aflată, sub raport valoric, în deplină concordanță cu deschiderile „moderne” ale epocii pe care le cunoștea întregul sud-est european. Scenele ample, desfășurate în planuri succesive, cu arhitecturi bogat orchestrate, înclinația spre decorativ și spre narativ, tema portretului, nu își datorează prezența în pictura brincovenească doar zugravului Constantinos și caietelor de modele aduse din centre balcanice, ci sintecoul unei atitudini spirituale și a unei sensibilități care racorda specificul tradiției, încă prestigioase, la ceea ce spre finele secolului al XVIII-lea se va constitui într-o configurație mentală nouă. Constantinos, Pirvu Mutu și toți zugravii și meșterii ctitoriilor cantacuzine și brincovenești aveau să reprezinte un „model” pentru arta secolului al XVIII-lea ale cărei alunecări treptate din imperiul valorilor tradiționale vestesc sciziunile epocii moderne.

Uriașa proliferare a picturii brincovenești datorată unei adevărate febre ctitoricești, princiare și boierești, a permis configurarea unui stil de o remarcabilă unitate în ciuda diversității de meșteri cu formații artistice diferite și a mulțimii de modele străine a căror autoritate sporea odată cu intensificarea legăturilor cu alte spații culturale; iar calitatea acestei configurații stilistice era marcată nu de valoarea inedită a experiențelor plastice pe care le propunea în istoria artei munteneste, ci de gradul de desăvîrșire a expresiei, de echilibrul izbutit între datele esențiale ale tradiției moștenite și gustul epocii, între universul imagistic și sensurile sale regîndite în noua dispoziție mentală a unui amurg de ev și, în sfîrșit, de puțința de a se constitui ca formulă specifică românească. Valoarea stilului brincovenesc nu constă nici în originalitatea absolută a unor formule plastice și nici în apariția unor programe sau teme iconografice noi, ci în adecvarea esențială a picturii la peisajul nostru spiritual, în care valorile abstracte ale mesajului imaginii sînt asociate cu sensurile permanente ale omenescului, ceea ce a și făcut posibilă infinita reluare a modelelor brincovenești pe tot parcursul secolului al XVIII-lea și pînă către jumătatea secolului al XIX-lea, la toate nivelele culturale ale societății.

¹⁴ La Polovragi, de pildă, e reluată schema *Anastasis*-ului din conca de nord de la Hurez.

¹⁵ Pirvu Mutu a pictat la Rîmnîcu Sărat, sub influența

exemplului de la Hurez. „Nașterea” în varianta occidentală, „Ucidera pruncilor” și „Înmulțirea pîinilor”.

Aerul de sobrietate clasică pe care îl degajă picturile ctitoriilor domnești, eleganța formelor și amploarea întregului sistem decorativ și iconografic creează nota de distincție a picturii brîncovenești în contextul artelor sfîrșitului de secol al XVII-lea în sud-estul european. Păstrarea cu rigurozitate a liniei imagistice tradiționale a făcut ca picturile monumentelor brîncovenești și cantă-cuzine să aibă aproape toate, nu numai o configurație comună, ci și un aspect de vechime care le-ar putea situa, cel puțin la prima vedere, înaintea multor ansambluri pictate pînă la mijlocul secolului al XVII-lea. Dispoziția iconografică respectă ordinea interioară simbolică a bisericii, iar spațialitatea imaginilor nu concurează de fel spațiul interior, ci tinde doar să creeze un ritm de corespondențe între formele arhitectonice și cele picturale. În această fericită echilibrare plastică, chiar cînd soluțiile compoziționale depășesc tiparele obișnuite, sentimentele pe care le invocă imaginile nu se oglindesc niciodată în privitor, căci pictura rămîne departe de realitatea afectivă imediată și de *mimesis*-ul ei. Pasiunea, drama trăirii, minunile nu stîrnesc reacția psihologică umană, nu caută efectul de uimire printr-un sistem de iluzii optice, ci sînt interiorizate, conținute în spațiul scenei, în gesturi și pe chipul personajelor. Nimic nu sparge zidurile și nu distruge ordinea spirituală perfect circumscrisă de o dogmatică estetică tradițională. Apariția unor teme iconografice noi, încă rare, împrumutate dintr-un repertoriu care circula de aproape un secol în Balcani (probabil prin mijlocirea unor gravuri occidentale) s-au a unor elemente și scheme iconografice adaptate după același tip de modele (precum reprezentarea Maicii Domnului îngenunchiată în scena Nașterii lui Iisus sau reprezentarea complexă a Răstîgnirii după modelul icoanelor veneto-cretane) nu ajung să producă, cel puțin pînă către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, mutații radicale ale stilului sub penelul nici unui din meșteri.

Pierderea simțului monumental, esențial într-o artă de moștenire bizantină, invocată ca reflex al laicizării și al decadentei trăirii artistice (care, dealtfel, contribuisese și la rîspîndirea ermi-niilor), nu a dus totuși la pierderea totală a sensului simbolic al spațiului în favoarea unui decorati-vism gratuit, ci a însemnat transferul într-un alt sistem de referință în care narațiunea legendară sau alegorică, însoțită de propriul său sistem spațial, constituie expresia noii structuri spirituale a epocii. Multiplicarea scenelor și a registrelor care fragmentează aparent suprafața zidurilor și detalie-rea momentelor succesive ce compun „istoria” fiecărei teme iconografice corespund unei vădite înclinații pentru anumite teme cu caracter narativ pronunțat — ciclul „Minunilor” și al „Pildelor”, „Viețile sfinților” —, ca și pentru pictura laică narativă, precum era acea relatare a călătoriei lui Brîncoveanu la Adrianopole în 1703 ce decora pereții unei săli din palatul de la Mogoșoaia, sau ciudata reprezentare a Bătăliei lui Constantin cu Maxențiu pictată în pronaosul bisericii mari de la Hurez ca o scenă istorică bataillistă. Dar această mărunțire istoriată a spațiului este subordo-nată unei viziuni unitare asupra ansamblului care deschide și unifică spațiile scenelor, ignorînd cezu-rile și lăsînd liberă desfășurarea „povestirii” în fața fundalurilor arhitectonice și a peisajelor sceno-grafice continue. Numărul redus al planurilor spațiale din care se compune imaginea contribuie la păstrarea riguroasă a suprafeței arhitectonice, iar convenționalitatea scenografiei pare să ignore orice posibil rapel la realitatea imediată pentru a face din imagine o „pildă” cu valoare permanentă în timp. Și astfel, dacă au pierdut rostul esențial de a fi suportul unor meditații și al unor extazuri mistice, picturile epocii brîncovenești păstrează încă, cu deplină calitate a expresiei și fără vanitatea unei modernizări gratuite, preceptul de atîtea ori invocat al „Bibliei ilustrate”, al dogmei care „vorbește” prin imagini întregului norod, rezolvat într-o configurație stilistică în care ritmul elegant al formelor, geometria subtilă a compozițiilor și prezența unor elemente dintr-o îndepărtată gramatică decorativă elenistică, vădesc, poate pentru ultima oară, ecourile artei bizantine tîrzii.

Parcurgînd variantele compoziționale ale cîtorva teme iconografice vom încerca, în cele ce urmează, să urmărim mai îndeaproape *ordinea spațială specifică a picturii brîncovenești* și bogăția de nuanțe a stilului datorată viziunii proprii și virtuozității fiecărui artist în limitele impuse de un repertoriu cvasicomun de modele și de autoritatea de prestigiu a unei tradiții.

— Reprezentările scenei „Vindecării celor doi îndrăciți”, din ciclul Minunilor, la Biserica Doamnei în pronaos (fig. 1) și în naosul bisericii mari de la Hurez (fig. 2) au în mod evident la bază un model comun a cărui respectare riguroasă duce la o identitate surprinzătoare de detalii (grupul celor doi „îndrăciți”, păstorul și porcii, cetatea din fundal). Un asemenea exemplu este sugestiv nu numai pentru a stabili paternitatea fiecărei imagini unui sau altuia din zugravii

ce au lucrat în echipe la diferite ansambluri, ci mai ales pentru a sublinia viziunea artistică proprie care se manifestă dincolo de autoritatea oricărui maestru sau a oricărui model.

În imaginea de la Hurez, datorată lui Constantinos, ierarhia valorică a momentelor se realizează printr-o succesiune spațială : în prim-plan Iisus, urmat de apostoli, binecuvântind pe cei doi stăpîniți de diavoli ; în planuri secundare, se derulează episoade adiacente : turma de animale, păstorul care aleargă și, în fundal, cetatea Gadarenilor. Deși a urmat cu vădită strictețe mode-

Fig. 1. „Vindecarea celor doi îndrăciți”, Hurezi, biserica mare, naos (foto : Ion Miclea).



Fig. 2. „Vindecarea celor doi îndrăciți”, Biserica Doamnei, pronaos (foto : Doina Răduleț).

lul pe care i-l pusese la dispoziție zugravul grec, Ioan, la Biserica Doamnei, compune imaginea ca o desfășurare de două planuri : primul al „acțiunii”, în care doar variațiile de proporție (convenție tradițională) demarchează episodul secundar, diferențiindu-l de cel principal, și planul de fundal al munților și al cetății. Geometria compoziției redusă, la Constantinos, la simetrica schemă a diagonalelor se complică la Ioan prin plasarea asimetrică a cetății, cu rostul vădit de a crea un ritm de-a

lungul întregului registru, un spațiu unitar de desfășurare a ciclului Minunilor ¹⁶. Tendința meșterului de la Doamnei spre simplificare, spre reducerea detaliilor (însuși grupul de apostoli e restrins la două personaje, Petru și Ioan) și accentuarea convenționalismului printr-un raport mai strins al planurilor, nu reușese să obțină efectul de tensiune dintre grupul condus de Iisus, pe care Constantinos îl compune urmărind armonia gesturilor, și mișcarea convulsivă a nudurilor celor stăpîniți de diavoli. Simetria schemei compoziționale devine la Hurez, suportul unei asimetrii expresive, de ordin moral, a cărei tensiune Ioan n-o sugerase în desfășurarea mai aerată, dar mai convențională de la Doamnei; un ritm spațial creat de ordinea cromatică susține tensiunile plastice ale compozițiilor. Veșmintele apostolilor (Ioan — roșu, Petru — ocră deschis, Iisus — albastru și roșu) respectate riguros în cele două reprezentări) se detașează prin saturația tonurilor de restul compoziției orchestrată în griuri calde (de la ocră stins pînă la umbre roșcate) și reci. Asimetria este mai subliniată însă la Hurez, unde tonurile prețioase se modelează pe veșmintele urmărind efecte plastice în contrast cu armonia stinsă ce domină întreaga compoziție, în timp ce la Doamnei, o viziune mai luminoasă și, în același timp, mai decorativă creează rapeluri de culoare între planuri și descrie formele printr-o accentuare a valențelor grafice. Diferențe de expresie a mișcării, de raporturi de proporție și de tipologie a personajelor marchează personalitatea artistică a fiecărui meșter în ciuda modelului comun pe care-l urmează. Infine detalii pot exprima atitudinea lor diferită față de imagine. Cetatea pictată de Ioan (aceeași cetate convențională), rectangulară, cu ziduri crenelate, turnuri de colț și aglomerare de clădiri în interior care apare și la Hurez) e marcată de o decorativă tendință de înălțare a volumelor arhitectonice și de o angularitate accentuată a conturilor (ceea ce ritmează întreaga compoziție) în vreme ce expresia mai echilibrată a semnului convențional de oraș — cetate pictat de Constantinos, punctat de detalii simbolice (precum mica statuie — Sol Invictus ¹⁷ de pe cupola unui turn, plasată ca rapel simbolic străvechi, chiar în dreptul lui Iisus) și de detalii anecdotice (personaje care discută în poarta cetății) mărturisește cel puțin intenția unei detașări din stereotipia repetiției unor modele. Dar ceea ce îi distinge în mod esențial pe cei doi artiști este atitudinea lor intimă față de tipologia spațială a reprezentării: unul păstrîndu-se în limitele convenționalismului tradițional în numele căruia reduce imaginea la desfășurarea monoplană a „scenei” pe un fundal cu forme de recuzită ce tind să compună decorativ mișcarea jalonînd în același timp „momentul” istorisit prin regăsirea unor elemente simbolice corespondente în spațiul virtual; celălalt preocupat să creeze un spațiu eșalonat și un dialog al planurilor, printr-o relație proporțională între personaje și restul elementelor din compoziție și printr-o mișcare care aspiră, încă timid, spre profunzime (uneori prin succesiunea episodică, alteori prin direcția mișcării personajelor), dar bazîndu-se și el pe șarpanta geometrică a compozițiilor ce subliniază sensurile simbolice ale imaginii.

Cele două viziuni și maniere stilistice diferite se alătură expresiv în pronaosul bisericii Doamnei; în același registru, pe peretele nordic, Ioan a pictat scena din templu în care „Iisus e întrebat de un învățător de lege”, iar Constantinos pe aceea a „Alungării negustorilor din templu” (fig. 3 și 4). Apare astfel evidentă diferența de proporții a personajelor (mult alungite la Ioan) și raporturile de ordin spațial dintre acestea și arhitectura din fundal. Juxtapunerea convențională a „scenei” propriu-zise pe un decor cu arbitrarie forme arhitectonice este formula imaginii pictate de Ioan. Deși redusă și ea la două planuri esențiale, reprezentarea atribuită meșterului grec are un efect spațial mai evident nu numai prin proporționarea celor două planuri, ci și prin interferența lor; mișcarea violentă a zarafilor, subliniată de profilarea gesturilor (oblice dinamice) pe succesiunea de verticale a arhitecturii, e absorbită de pata de întuneric a unei arcade prin care personajele „ies” din scenă. Această soluție care, fără să creeze efecte de iluzie spațială, realizează o relație directă a planurilor, reluată destul de frecvent de zugravul grec la Hurez, e preluată și de Ioan în „Pilda femeii păcătoase” (fig. 5), dar, fidel raporturilor convenționale, el pictează arcada redusă ca dimensiuni față de proporția personajelor, făcîndu-o astfel inutilizabilă de către fariseii care se îndreaptă totuși cu elan spre ea. Dincolo de orice model, ordinea mentală pe care o impune atitu-

¹⁶ În stînga „Vindecării îndrăciților” Ioan a pictat „Vindecarea unui olog”, într-o schemă compozițională care respectă dispoziția simetrică după diagonale.

¹⁷ Mica statuie, situată pentru corespondență simbolică

în dreptul siluetei lui Iisus, are drept model anticele Glorie de pe monedele romane; figură de largă circulație, ea este prezentă și în gramatica decorativă a stilului bizantin paleolog; apare și în *Iconologia* lui Cesare Ripa.

Fig. 3. „Alungarea negustorilor din templu”, Biserica Doamnei, pronaos (foto: Doina Răduț).



Fig. 4. „Iisus întrebat de un învățător de lege”, Biserica Doamnei, pronaos (foto: Doina Răduț).



Fig. 5. „Pilda femeii păcătoase”, Biserica Doamnei, pronaos (foto: Dolna Răduț).



Fig. 6. „Răstignirea”, Biserica Doamnei, naos (foto: B.C.M.I. 1943).



Fig. 7. „Răstignirea”, Mogoșoaia, paraclis naos (foto: Anca Vasiliu).



Fig. 8. „Răstignirea”, Mogoșoaia, paraclis, naos, detaliu.

dinea interioară a fiecăruia distinge expresiile plastice și tipurile de simbolizare ale celor doi artiști.

— Temele ciclului „Patimilor”, ilustrate cu cea mai mare frecvență în biserici, sint în mod obișnuit și cele mai tradiționale ca reprezentare. Dar din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, de când surprindem o circulație mai intensă de culegeri de modele, imaginile încep să varieze nu numai în ordinea compozițională pe care o impunea implicit atitudinea fiecărui zugrav, ci și concepțional, urmînd interpretări de tradiții sensibil diferite.

Înnouirea de ordin plastic compozițional este dublată în tema „Răstignirii” de o mutație a concepției iconografice. Constantin pictază la biserica Doamnei, în timpanul vestie al naosului (fig. 6), o scenă complexă al cărei model provenit probabil din ambianța occidentalizantă a Cretei, transformase dramatismul sobru al schemei tradiționale într-o viziune „teatrală”¹⁸ (fig. 6, 7, 8). O aglomerare de personaje, „mulțime de norod, unii vorbind și arătînd spre Mintuitorul, alții privindu-l cu uimire, alții întinzînd minile lor”¹⁹ ocupă întreaga „scenă” imprimîndu-i agitația celor mai variate reacții umane. Universul simbolic al Răstignirii se populează de sentimente și atitudini. Grupul Mariilor și Ioan Teologul, prezențele obligatorii ale scenei, își subliniază existența printr-un paroxism al trăirii exprimat de mișcări neobișnuite, expresive, amintind de imaginile primitivelor flamanzi²⁰. Restul mulțimii, în care se amestecă fără prejudecăți istorice soldați romani călări, farisei și prooroci (!) cu roturi desfășurate, dominată de cele trei cruci, se derulează într-un spațiu a cărui extindere de profunzime e marcată de însăși succesiunea dinamică a personajelor. Limita acestui spațiu, zidul cetății, temperează agitația „terestrului”, lăsînd, totodată, liberă profilarea superioară a cruceilor. Un corp de arhitectură avansează în „scenă” subliniind deopotrivă spațialitatea, prin unghiul de fugă al planurilor laterale, și distincția simbolică a crucii centrale.

Compoziția e reluată identic la Mogoșoaia (fig. 7 și 8) și în biserica mare de la Hurez, firește, tot de zugravul grec, căci meșterii români, chiar și cei formați în ambianța „școlii de la Hurez”, vor folosi încă modelul tradițional (bolnița Hurezilor, Polovragi — fig. 9) nuanțat cu noi ordonări plastice și cu o sporire a expresiei emoționale, dar nu transformat într-o altă atitudine conceptuală. Dincolo de sensibilitatea specifică a epocii pentru sensul narativ și reprezentările scenografice realizate prin mijloace de limbaj plastic, imaginea lui Constantin introducea un „discurs” structural diferit de cel al universului bizantin, ivit în deschiderile unei lumi eclectice spre orizonturile altor tradiții.

Varianta complexă, nouă, a scenei Răstignirii se singularizează chiar și în arta lui Constantin. În reprezentarea altor teme el rămîne fidel schemelor tradiționale bizantine și chiar „spațiului simbolic”. La biserica Doamnei „Plîngerea lui Iisus Hristos” (fig. 10) se desfășoară într-o succesiune imediată de planuri a căror juxtapunere sugerează dimensiunea mistică a scenei. Compoziția piramidală, plasată în centru, creează o corespondență axială între trupul întins al lui Iisus, încadrat de mișcările arcuite, corespondente ale Maicii Domnului și ale lui Iosif și Ioan Teologul, gestul dramatic al Mariei Magdalena ale cărei brațe descriu în mișcare linia corpului întins, și crucea din virful muntelui, profilată simplu pentru a sublima întreaga expresie a durerii. Închisă în relief a cărui formă triunghiulară, ce pleacă de la sugestia Golgotei, depășește rapelul „istoric” în favoarea unui efect sporit de expresivitate și dramatism, scena e lipsită deliberat de orice spațialitate care ar fi creat din simbol un corespondent al dimensiunilor lumii reale. Episodul secundar al „Punerii în mormînt” se juxtapune în imagine ca un moment necesar în reprezentare, dar fără să sublinieze un sens narativ prin succesiunea obișnuită a planurilor. Efectul apare poate și mai sugestiv din alăturarea cu imaginea „Plîngerii” pictată la Tirgoviște (fig. 11). Modelul este din nou, în mod vizibil, identic, dar configurația spațială în care a fost reluat este diferită de cea de la Biserica Doamnei. Corespondența axială dintre Iisus, Maria Magdalena și Crucea Răstignirii și-a pierdut efectul dramatic printr-o schimbare a proporțiilor și o interferență a planurilor care mărturisește voința de a

¹⁸ La noi, prima reprezentare de acest fel apare la Crețulești. Vezi C. Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, Edit. Meridiane, 1980. În ambianța veneto-cretană circulau încă de la mijlocul secolului al XVI-lea icoane înfățișînd „Răstignirea” în această variantă complexă și cu detalii ce o apropiu de pictura lui Paolo Veneziano, vezi M. Chatzidakis, *Musée Byzantin d'Athènes, Le monde des grands musées*, dec. 1970; idem, *Ikônes grec-*

ques à Venise, Veneția, 1962; A. Emblicicos, *L'école crétoise — dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967.

¹⁹ Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, București, Edit. Meridiane, 1979, p. 146.

²⁰ Modelul creat de Rogier van der Weyden în celebra „Coborîre de pe Cruce” și reluat apoi în numeroase variante în pictura și gravura nordică.



Fig. 9. „Răstignirea”, Polovragi, naos (foto : Anca Vasiliu).

Fig. 10. „Plîngerea lui Iisus Hristos” — Biserica Doamnei, naos (foto : B.C.M.I. 1943).



Fig. 11. „Plîngerea lui Iisus Hristos”, Tîrgoviște, paraclisul domnesc, naos (foto : Dolna Răduleț).

da coerență desfășurării „momentelor” scenei în spațiul pictural. Episodul „Punerii în mormânt” se interpune între „Plingerea” propriu-zisă din prim-plan și fundalul de peisaj muntos în care crucea minusculă, pierdută între formele decorative ale stincilor, își justifică prezența doar ca un rapel al locului și nu ca o sublimare a expresiei dramatice și a sensului mistic al scenei. Dimensiunea spațială, deși convențională, subliniază narațiunea și interesul pentru detaliu. Compoziția se *parcurge* în momentele ei esențiale; ea a pierdut prezența totală, imediată, a ordinii mentale, care puneă imaginea pictată de Constantinos în descendența artei bizantine. Spațiul pictural, planurile și relațiile de proporții, implică plastic o mutație de atitudine, înregistrând disponibilitatea noii sensibilități a veacului pentru o reinterpretare calitativă a mesajului imaginii.



Fig. 12. „Bătălia lui Constantin cel Mare cu Maxențiu”, Hurez, biserica mare, pronaos (foto : Ion Miclea).

Ca registru al atitudinilor intime artistice, dar și al sensibilității generale a vremii, configurația spațială a picturii brîncovenești își asigură varietatea și bogăția soluțională chiar și în cadrul modelelor unice (în cazul preluării riguroase a „caietelor” presupuse ale zugravului grec), prin multiplicarea sensurilor pe care le exprimă. În mod constant se surprinde o interferență între simbolismul conținut al imaginii, exprimat plastic printr-o „geometrie secretă” care ordonează elementele compoziționale într-un spațiu net abstract, și tendința de a recompune în dimensiuni picturale istoria biblică într-un spațiu care reproduce, tot prin asimilare convențională, raporturile de proporții ale lumii reale. Chiar dacă multe din compoziții au dimensiuni reduse, pictura murală brîncovenească nu a pierdut simțul monumental al suprafețelor și nici severitatea bizantină față de *trompe-l'oeil*. Scenele mari, în timpane și frize, la Biserica Doamnei, la Hurez, la Tîrgoviște ²¹, se compun cu o știință

²¹ De pildă, remarcabila compoziție a lui Ioan în timpanul vestic din pronaosul Bisericii Doamnei, reprezentînd „Înmulțirea celor șapte piini”, reluată în friză pe balustrada cafasilui de la Tîrgoviște în varianta „Înmulțirii celor cinci

piini și doi pești”, sau „Nunta din Cana”, scenă amplă, ilustrată deasupra intrării în absidiola proscomidiei, tot în paraclisul domnesc de la Tîrgoviște.

„academică” a armoniei și a ritmului, fără să lase în nici un fel senzația inadecvării la dimensiunile și formele suprafețelor, astfel încât relațiile interioare care se nasc pot crea sugestiile variate ale interpretării spațiale.

Pictată în timpanul estic din pronaosul bisericii mari de la Hurez, imaginea „Bătăliei lui Constantin cel Mare cu Maxențiu” (fig. 12), relevă în contextul picturii brîncovenești un sens inedit, rămas în epocă fără ecou. Prezența unei asemenea scene se justifică, la o primă abordare (împreună cu tot ciелul Sf. Constantin), prin relație cu hramul bisericii (Sfinții Împărați), așa cum reprezentarea aceleiași scene la Pătrăuți, cu două sute de ani mai devreme, ar fi legată de hramul Sf. Cruci.

Compoziția se desfășoară într-un spațiu vast, ale cărui dimensiuni sînt sugerate prin raportul de dimensiuni cu personajele. Ritmul, mișcarea generală a „scenei” se naște din prezența dinamică a grupurilor de soldați pedestri sau călări, printr-o sugestie optică, similară, dar la alte proporții, cu cea de la Pătrăuți, născută din descompunerea și repetiția pozițiilor personajelor și succesiunea radiară sau paralelă a sulitelor. Surprinderea variată a stazelor mișcării și a atitudinilor, nu lipsite de plăcerea anecdoticului și de îndrăzneala unui racurs în prim-plan (mișcarea pe o oblică de adîncime a călărețului care comandă soldaților pedestri) nu distrug însă unitatea cîmpului spațial. Sensul major, simbolic, al imaginii e depășit de interesul mult mai subliniat, de a crea o scenă dinamică, sugestivă pentru subiectul „istorisit”. Prezența împăratului Constantin (deși acesta e amplasat riguros în centru și izolat de restul personajelor) nu e subliniată de o ierarhie a proporțiilor care să accentueze simbolismul viziunii, ci este integrată în derularea firească a scenei. Interesul este vădit orientat către compunerea expresivă a pregătirilor unei bătălii; mișcările variate, gesturile personajelor singularizate cu sporită acuitate, și, poate, cu cel mai surprinzător efect, grupul de pușcași (!) din primul plan, vădesc, în imaginea de la Hurez, modernitatea unei scene istorice „batailliste”. Să fie oare ecoul sentimentului de datorie și ambiția de cavaler întîrziat a principelui Brîncoveanu?

LA PEINTURE MURALE AU TEMPS DE CONSTANTIN BRÂNCOVEANU. COORDONNÉES CULTURELLES DE L'ÉPOQUE ET TRAITS DE STYLE (I)

R É S U M É

Le temps de Constantin Brâncoveanu représente la dernière époque de synthèse de la culture valaque traditionnelle ; son privilège d'être aussi une époque de carrefour, fait de lui un pont vers la modernité, un trait d'union caractériel pour la continuité stylistique et spirituelle réalisé dans une ultime et remarquable cristallisation de l'esprit médiéval tardif. Revendiquée comme modèle non seulement par le XVIII^e siècle (qui s'est constitué un langage artistique au niveau et dans la manière de ses propres capacités expressives), mais aussi par les XIX^e et XX^e siècles, la culture de l'époque brancovan a été identifiée comme l'une des plus sensibles expressions de la spiritualité roumaine.

Issu de l'harmonieuse confluence de tous les arts, le style « brancovan » n'est pas tant un style d'architecture, de sculpture ou de peinture que *le style d'une époque* où la générosité, le goût et la conscience culturelle des fondateurs s'amalgamaient jusqu'à la plus totale fusion avec la remarquable vigueur de l'art valaque et la finesse artistique des maîtres-artisans d'une équipe véritablement princière. *La structure de l'espace pictural* et *l'art du portrait*, voici deux des hypostases essentielles du style brancovan au même titre que certaines expressions répondant à des thèmes spécifiques de la sensibilité du temps. L'étude attentive de l'ordonnance spatiale de la peinture murale dans quelques grands ensembles fondés par le prince Brancovan et réalisés par les principaux zographes de la cour — Constantinos, Ioan, Andrei, Stan, Neagoe, Marin, Iosif, Hranite etc. —

conduit à d'intéressantes conclusions appuyant la thèse présentée ici-même par l'auteur ; c'est ainsi que le caractère scénographique du décor architectural et du cadre environnant des compositions aussi bien que l'analyse des rapports de proportion entre les éléments principaux et secondaires de ces dernières, de même que la comparaison — significative d'ailleurs — entreprise sur des *modèles* uniques de scènes au thème iconographique analogue mais aux solutions compositionnelles différentes, facilitent la mise au jour du caractère particulier de chaque contribution artistique (la distinction étant faite ici, pour le moment, entre Constantinos et Ioan) et des traits stylistiques de l'époque brancovan dans le contexte de la première partie de cette étude, à savoir *la structure de l'espace pictural* et l'adéquation de la peinture aux exigences d'un art monumental. La seconde partie de l'étude développera *l'art du portrait* à la même époque.

ANEXA I

Monumente	Zugravi	CONSTANTINOS	IOAN	ANDREI	STAN	NEAGOE	IOACHIM	PREDĂ	MARIN	NICOLA	IANACHE	EFREM	IOSIF	ISTRATE	HRANIT	GHEORGHE	ȘTEFAN	TEODOSIE	SIMION
Biserica Doamnei (1683)		○	○																
Mogoșoaia-Paraclis (1688 — 1690)		○																	
Hurez-Biserica Mare (1694)		○	○	○	○	○	○												
Țîrnăvița (1694)				○		○													
Hurez-Paraclis (1696 — 1697)								○	○										
Țîrgoviște-Paraclis Domnesc (1698)		○	○		○		○												
Hurez-Bolniță (1699)								○		○	○	○							
Hurez — Sfinții Apostoli (1700)													○						
Hurezi-Sf. Ștefan (1703)				○										○	○				
Polovraci (1703)				○										○	○				○
Baia de Aramă (1703)						○													
Cozia (1705 — 1707)				○				○			○					○			
Surpatele (1706 — 1707)				○									○		○	○	○		
Făgăraș-Sf. Nicolae (1708?)								○											
Bistrița-Bolnița (1709 — 1710)														○		○			
Govora (1711)													○		○		○	○	
Păpușa (1712)													○		○			○	
Sărăciinești (1718)								○			○					○		○	

ANEXA II*

Monumente	Zugravi	PÎRVU MUTU	MILAIL MONAH	MARIN	STAN	ANDREI	NEAGOE	NICOLAE	RADU
Cîmpulung-Negru Vodă (1677)		☐							
Aninoasa (1678)		☐							
Cotroceni (1679 – 1682)		☐							
Mărgineni (1687)		☐							
Poiana (1690)		☐							
Filipeștii de Tîrg (1692)		☐							
Filipeștii de Pădure (1692)		■	■	■	■	■	■	■	
Măgureni (1694)		■							
Lespezi (1694)		■							
Sinaia (1695 – 1696)		■							
Rm. Sărat-Biser. Adormirii(1697)		■							
Fundenii Doamnei (1699)		■							
Colțea (1699 – 1700)		☐							
Mamu (1700)		■		■					
Bordești (1700)		■							■
București-Sf. Gheorghe (1707)		☐							

* ■ – ansambluri de pictură păstrate.

□ – ansambluri de pictură cunoscute prin mențiuni documentare.

GUSTURI ȘI ATITUDINI BAROCE LA ROMÂNI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA. NOTE LIMINARE (I)

RĂZVAN THEODORESCU

Sint, iată, aproape cincizeci de ani de cind, revenind în 1933 asupra textului faimoaselor sale „Principii fundamentale ale istoriei artei”, Heinrich Wölfflin căruia istoria schemelor vizualității, ale vizualității baroce în speță, îi datorează enorm, scria : „nu trebuie să considerăm necesar de a deduce modul de viziune al unei epoci pornind de la capodoperele ei”¹. Cuvințele acestea ale unui eminent reprezentant al istoriei morfologiei artei sint cu atît mai potrivite în cazul istoriei unei stări de spirit, a unui stil de viață precum cel care a fost — în sens larg înțeles — barocul, primul stil într-adevăr european și modern ce a dominat, la nivelul aulic și la acela burghez mai apoi, artele figurative ale continentului în veacul al XVII-lea și în prima jumătate a celui de al XVIII-lea.

Acest baroc, văzut ca un stil de viață și nu doar ca un stil al artelor plastice — așa cum l-am cercetat, de curind, într-un caz particular, cel al Moldovei dintre 1600 și 1650², sau așa cum a fost el evocat într-un cadru mai larg, sud-est european, într-o și mai recentă dezbatere științifică internațională³ —, investigat pe un sol clasic, de o clasicitate populară de spirit latin mai curind, ce a corectat tot mereu excesele, trebuie deslușit, spre a fi corect evaluat, la nivelul voievodal și aristocratic — nu la cel folcloric, popular sau țărănesc, evocat cindva de Lucian Blaga⁴ —, cel al „oamenilor noi” ai timpului⁵, ajunși în vârful piramidei politice și sociale cu sprijinul Porții și al Poloniei în veacul al XVII-lea, cu cel al Porții, al Rusiei și al Austriei în secolul al XVIII-lea „fanariot”. Sint toți, asemenea „oameni noi”, cei care năzuiau la putere nemăsurată, stăpînind sau dorind să stăpînească, deodată, ambele tronuri românești de la București și Iași, mărturisind o mindrie monarhică neștiută pînă la ei, de la Movileștii ce ajung să ceară pentru un membru al neamului lor, mitropolitul Gheorghe, nici mai mult nici mai puțin decît un rang patriarhal în Moldova⁶, pînă la Vasile Lupu ce arbitra destinele spirituale ale Orientului postbizantin, pînă la Brân-

¹ H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, 1968, p. 210.

² R. Theodorescu, *Manierism și „prim baroc” postbizantin între Polonia și Stambul: cazul moldav (1600–1650)*, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică = SCIA*, 1981, p. 63–93.

³ Colocviul internațional și interdisciplinar *Le Baroque sud-est européen dans le contexte européen (XVII^e – XIX^e siècles)*, 30 octombrie – 3 noiembrie 1981, București, organizat de Asociația Internațională de Studii Sud-Est Europene, în cadrul căruia am prezentat comunicarea *Tendences, goûts et attitudes baroques chez les roumains, XVII^e – XVIII^e siècles*.

⁴ *Barocul etnografiei românești*, în *Ceasornicul de nisip*,

Cluj, 1973, p. 129–133.

⁵ Pentru aceasta, vezi studiul meu mai vechi *Clîșiva „oameni noi”, ctitori medievali*, în *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 37–94.

⁶ Ieremia vodă solicitase lui Meletios Pigas, patriarh al Alexandriei și, din 1597, locțiitor de patriarh ecumenic, ridicarea bisericii moldovenești la treaptă arhiepiscopală și patriarhală; singurul rezultat al cererii a fost, însă, trimiterea unor însemne exterioare asemănătoare celor cuvenite înalților ierarhi ai Răsăritului către mitropolitul Moldovei, Gheorghe Movilă (N. I. Șerbănescu, *Legăturile patriarhului Meletie Pigas cu țările române*, în *Biserica ortodoxă română* = BOR, 7–9, 1946, p. 370).

coveanu și la Mavrocordați sau la Cantacuzinii care uneau, ei, visuri imperiale bizantine, tradiția domnească munteană și noile realități sociale ale unei clase neguțătoarești în ascensiune (Șerban Cantacuzino el însuși fiind ginerele unui negustor balcanic, Gheorghe Ghețea, și descendentul unui „mare negustor” imperial, un μέγας πραγματευτής al secolului al XVI-lea, faimosul „Șeitanoglu”⁷).

Ei sint, acești parveniți princiari — sprijiniți la rindu-le, ca și alți voievozi ai timpului, pe alți „oameni noi”, dregători, ierarhi, cărturari, de la fiul de țărani ardeleni care a fost Daniil Panonianul, format în preajma lui Matei Basarab și ajuns mitropolit de Alba Iulia, la Dosoftei mitropolitul moldovean și primul nostru „poet laic” ieșit dintr-o familie balcanică ajunsă în Polonia, de la Toader Dubău, omul de încredere al lui Constantin Cantemir, la cei doi frați Grecianu, Șerban și Radu, mici boieri în slujba lui Constantin Brâncoveanu, sau la fiul de țărani dimbovițeni care a fost Damaschin de Buzău și de Rimnic — cei ce au generat, în bună măsură, o ideologie a puterii folosind propriile sale metafore figurative și literare, strălucirea și fastul ca substitute ale aceleiași puteri⁸. Era însă ideologia unei epoci de criză deschisă de faimosul „secol de fier” început către 1550, a unei puteri princiare întemeiate pe nesiguranță, amenințată din afară și dinlăuntru și tocmai de aceea, poate, o putere pasionată pentru ocultism, pentru esoterism, pentru astrologie de la Cantacuzini și de la Brâncoveanu până la Cantemir⁹, aproape toți acești demnitari și principii români pierind fie tragic, fie departe de țara lor, în exil. Ei se găseau ca mai mari ai acestei lumi, în fruntea unei oligarhii boierești, precum aceea a Moldovei începutului de secol XVII, legată prin strinse relații matrimoniale și care, parțial, stăpinea alternativ, prin dregătorii însemnate, în ambele țări române¹⁰, asemănătoare ca formație, ca obiceiuri, ca trăsături sociale, dar și ca gusturi pentru fastul ostentativ, pentru bogăție, cu ceea ce erau, în state cu temeiuri rurale ale organizării sociale și economice de felul Poloniei și Rusiei, așa-numitele „szlachta” și „boiarstvo”¹¹, sau a unei noi boierimi ce se formase către mijlocul secolului al XVII-lea, la sfârșitul domniilor lui Vasile Lupu și Matei Basarab. Ei erau, iarăși, cei ce obișnuiau a fi reprezentați în hainele bogate, de aparat, ale tradi-

⁷ N. Iorga, *Byzance après Byzance*, ed. AIESEE, București, 1971, p. 119; N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova. Sec. XIV–XVII*, București, 1971, p. 184–185.

⁸ Citez aici pe E. Papu, *Barocul ca tip de existență*, I, București, 1977, p. 169; pentru caracterul fastuos, nobiliar, aristocratic al barocului în lumea Europei răsăritene, vezi și A. Angyal, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961, p. 140 și urm.; pentru fastul aulic și corolarul său, nesiguranța politică, vezi considerațiile lui F. Constantiniu, *Sensibilité baroque et régime nobiliaire (Considérations préliminaires)*, în *Revue des études sud-est européennes* = RESEE, 2, 1979, p. 332.

⁹ Dincolo de știutul interes al stolnicului Constantin Cantacuzino pentru astrologie, voi reaminti faptul că unul dintre cei mai însemnați „latrofilozofi” de școală padovană ce a ajuns profesor în Bucureștii epocii lui Constantin Brâncoveanu — este vorba de Ioan Comnen, tâlmăcitor, între altele, din latinește în greaca vorbită, a celebrei „Imitatio Christi” (O. Cicanci, P. Cernovodeanu, *Contribution à la connaissance de la biographie et de l'oeuvre de Jean/Hierothée/Comnène/1668–1719*), în *Balkan Studies*, 1, 1971, p. 166), cu puțin timp înainte tradusă, tot în Țara Românească, în slavonă, de către Udriște Năsturel — pare a fi tâlmăcit, la cererea aceluiasi Constantin Brâncoveanu, un „Pronostic” astrologic, de fapt un horoscop politic tipărit la Augsburg, în 1698, alcătuit pentru Petru cel Mare de către Stanislas Reinhard Acxtelmeier (C. Dima-Drăgan, M. Caratașu, *Un manuscrit grec inédit du docteur Jean Comnène*, în RESEE, 1, 1971, p. 115–116). Pe de altă parte este știut și ecoul precis al unor „Foglietti novelli” — almanahuri, de predilecție astrologice, ale Italiei veacului al XVII-lea — în „Foietul novel” al lui Ioan Românul, tot în vreme brâncovenească

— M. Ruffini, *L'influenza italiana in Valacchia nell'epoca di Constantin – vodă Brâncoveanu* (1688–1714), Milano, f.a., p. 61 — după cum au fost deja subliniate — ca o trăsătură a evului baroc — cunoștințele din domeniile științelor oculte și divinatorii, de la alchimie la astrologie, ale lui Dimitrie Cantemir așa cum transpar ele în „Istoria ieroglică” (D. Moldoveanu, *L'esotérisme baroque dans la composition de l'Histoire hiéroglyphique*), în *Dacoromania*, 2, 1974, p. 197 și urm., p. 214 și urm.).

¹⁰ N. Stoicescu, *Legăturile de rudenie dintre domni și marea boierime și importanța lor pentru istoria politică a Țării Românești și a Moldovei (sec. XV – începutul sec. al XVIII-lea)*, în *Danubius*, V, 1971, p. 120–121; idem, *Un aspect al relațiilor politice dintre Țara Românească și Moldova în secolele XVI–XVII: mutarea dregătorilor dintr-o țară în alta*, în *Anuarul Institutului de Istorie și Arheologie „A. D. Xenopol” – Iași*, XI, 1974, p. 251–256, cu exemple numeroase — peste 30 — recrutate mai ales din sinul noilor veniți și parveniți sud-dunăreni, îndeosebi în perioada unor domni ca Radu Mihnea, Alexandru Coconul, Alexandru Iliaș: în fruntea lor poate fi amintit — pentru Țara Românească — ginerele lui Radu Șerban care a fost viitorul mare postelnic Constantin Cantacuzino, apoi Rusetestii, Catargiestii, Nicolae Coci — tatăl lui Vasile Lupu —, Bartolomeo Minetti — cumnatul lui Radu Mihnea, tutore și unchi al lui Alexandru Coconul —, Batiște Vevelli, cumnatul lui Alexandru Iliaș, ctitori de monumente ca Ianache Caragea și Hrizea din Bălteni.

¹¹ D. Ciurea, *Quelques considérations sur la noblesse féodale chez les roumains*, în *Nouvelles Etudes d'Histoire*, IV, 1970, p. 83–90. Pentru raportul strins dintre strălucirea barocă și asemenea structuri rurale în Europa răsăriteană, vezi V. L. Tapié, *Le Baroque*, Paris, 1963, p. 50, p. 54.

ției medievale postbizantine în ctitoriile fiecărui voievodat românesc, dar care, tot mai des, erau înfățișați și în costumul semioriental și semioccidental, de un autentic exotism baroc și războinic, în gravurile și în tablourile unor artiști apuseni, din Italia și din Flandra: de la reprezentările știute — din gravuri și pinze italiene și flamande — ale lui Mihai Viteazul datorate unui Giovanni Orlandi activ la Roma și Neapole, unui Giacomo Franco din Veneția, unui Aegidius Sadeler sau artiștilor din neamul Franken din Anvers¹² la aceea a lui Matei Basarab datorată venețianului Marco Boschini¹³, a lui Grigore Ghica semnată de Cornelis Meyssens, iarăși din Anvers, a lui Constantin Brâncoveanu executată de un alt gravor, activ la Veneția, veronezul Alessandro dalla Via¹⁴, ca și alte altor voievozi români ai secolului, de la Gaspar Grațiani „ducele de Naxos și Paros”¹⁵, la Vasile Lupu și Gheorghe Ștefan, de la Mihnea al III-lea¹⁶ la Dimitrie Cantemir cu armura și peruca de imagine barocă a unui principe moldovean și a unui principe al imperiului rus din timpul lui Petru cel Mare¹⁷.

¹² A. Pippidi, *Portretele occidentale ale lui Mihai Viteazul într-o nouă perspectivă*, în *Arta*, 2–3, 1976, p. 26–29.

¹³ Portretul voievodului muntean este menționat, alături de „altre incisioni” — mai puțin faimoase decât cele ale unor dogi și notabili ai Serenissimei Republici —, în introducerea datorată Annei Pallucchini la ediția Marco Boschini, *La carte del navigar pitoresco*, Veneția — Roma, 1966, p. XVI; cf. R. Pallucchini, *Marco Boschini e la pittura veneziana del Seicento*, în *Barocco europeo e barocco veneziano*, ed. V. Branca, Veneția, 1962, p. 95–136. Pentru legăturile lui Matei Basarab în lumea Veneției — mai precis spus cele întreținute cu bogata și influenta comunitate grecească de aici — sînt de amintit și ajutoarele oferite de voievodul de la Tirgoviște, comparat, într-o scrisoare a aceleiași comunități din septembrie 1642, cu „vechii împărați și arhontii, ca și cu cei noi, fie ei italieni sau greci” (apud A. Pippidi, în *RESEE*, 1, 1980, p. 139), Matei Basarab împărțind cu Vasile Lupu și cu țarul de la Moscova privilegiul de a-și vedea numele înscrise în pomelnicul de la San Giorgio dei Greci, în care scop trimitea aici, în slavonește, o listă a strămoșilor săi (*ibidem*, p. 140).

¹⁴ M. Ruffini, *op. cit.*, p. 68–69. Se adaugă acesteia alte imagini datorate tot unor artiști străini, între ele putînd fi amintite cele de pe medaliile de argint și de aur bătute în 1713, purtînd inscripții latine, detalii de costum și steme evocînd importanța somptuosului „voivoda et princeps Valachiae Transalpinæ” ce ne apare astfel, cu atât mai mult, prin asemenea emisiuni cu caracter jubiliar pe care Poarta vea să i le reproșeze foarte curînd, drept un suveran independent în fapt (C. Moisil, *Medaliile lui Constantin-vodă Brâncoveanu*, în *Buletinul Societății Numismatice Române*, XI, 1914, p. 9–18). Asemenea portrete ilustrează admirabil atmosfera monarhică întreținută în jurul de principele de la București aflat în corespondență cu Ludovic al XIV-lea, cu Petru cel Mare, cu papa Clement al XI-lea, cu împărații de la Viena Leopold I, Iosif I și Carol al VI-lea, devenit în 1695 „Reichsfürst” cu armele proprii; titlul de prinț al Imperiului avea să-i fie confirmat în 1706 (M. I. Caragiale, *O contribuție heraldică la istoria Brâncovenilor*, în *Opere*, ed. Perpessicius, București, 1936, p. 280–300) — ceea ce va duce la protestul otoman din 1712 (E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, Suplement I, 1, ed. Gr. C. Tocilescu, Al. I. Odobescu, București, 1886, p. 425) —, voievodul afirmîndu-și cu mîndrie această poziție „internațională”, precum pe un clopot de la mănăstirea Gura Motrului unde apare, între altele, ca „Del Gratia Sacri Romani Imperii et Valachiae Transalpinæ Princeps” (apud V. Dră-

ghiceanu, *Curțile domnești brâncovenești. III. Pallogii*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice — BCMI*, III, 1910, p. 69), dubla și ilustra calitate („voevod și prinț al sfintei Împărății Romei”) fiind reamintită mai tîrziu, în 1733, pe o candelă de argint aurit dăruită mănăstirii Surpatele de fîcea decapitatului domn. Aneșta (apud R. Crețeanu, *Mănăstirea, Surpatele*, în *Buletinul Monumentelor Istorice — BMI*, 4, 1972, p. 24), ea însăși soție a unui conte al Imperiului, postelnicul Neculai Ruset (Rosetti), fiul vornicului moldovean lordache.

¹⁵ A cărui imagine, gravată de Heinrich Ulrich din Nürnberg, e întovărășită de armele — cu presupus sens alegoric referitor la posesiunile sale din Mediterana orientală (scuturi, turnuri, personaje afrontate, coifuri zăbrele) — ținînd de arta heraldică germană și asemănătoare cu o stemă a Bathoreștilor transilvăni (I. N. Mănescu, *Ce reprezintă stema de pe portretul lui Gaspar Grațiani*, în *Revista Muzeelor*, 5, 1969, p. 458–460). Trebuie adăugat că puțin timp înainte de 1600, importante personaje de origini străine — ca și Grațiani —, aflate în Moldova în preajma scaunului voievodal, purtaseră însemne heraldice aparținînd unor alte meridiane: este cazul celor de pe sigiliile iconografice ale lui Zotos Tzigaras, grecul din Ianina ajuns ginere al lui Petru Șchiopul, reprezentîndu-l pe posesor în costumul nobiliar al timpului, întovărășit de inscripții în limba franceză — mărturii ale legăturilor cu Franța ale acestui „grand spathar de Valachie (!)” trăit la Constantinopol și în Italia —, iar pe revers avînd stema sa (braț cu spadă în scut oval cu cartuș baroc, cască cu gratii), ce re apare pe piatra-i funerară de la San Giorgio dei Greci din Veneția (M. G. Stephănescu, *O piatră de mormînt uitată și o pecete necunoscută. Mărturii vechi și noi despre marele spătar Zolu Tzigara*, în *BMI*, 4, 1971, p. 58–62).

¹⁶ Pentru arborarea de către acesta a acvilei bicefale ca însemn personal și despre năzuințele sale „imperiale”, vezi mai recent D. Nastase, *L'héritage impérial byzantin dans l'art et l'histoire des pays roumains*, Milano, 1976, p. 24.

¹⁷ M. A. Musicescu, *Démètre Cantemir et ses contemporains vus à travers leurs portraits. Simple mise en page du problème*, în *RESEE*, 4, 1973, p. 611–636; G. Gioranescu, *Contribution à l'iconographie cantémirienne*, în *Südost-Forschungen*, XXXVI, 1977, p. 222–229 (pentru sensul costumului militar și al pozelor marțiale în portretele europene ale veacului al XVII-lea: D. de Marly, *The Establishment of Roman Dress in Seventeenth — Century Portraiture*, în *The Burlington Magazine*, CXVII, 868, 1975 p. 443–451). În chiar anul morții lui Cantemir în Rusia (1723) era ridicată în părțile Ilfovului, la Drugănești, o biserică zugrăvită un an mai tîrziu, în 1724, în al cărui pronaos te întîmpină, inso-

Amatori de asemenea reprezentări, ei sînt și amatori de artă apuseană: în 1632 Leon Tomșa folosea în Țara Românească un pictor aparținînd unei solii a Suediei protestante trimise la Sтамбул¹⁸ și încă înainte de el Gabriel Bethlen, principele Transilvaniei, avea în palatul său de la Alba Iulia o sută de pinze cumpărate la Veneția, este drept, pentru prețuri mai curînd modeste (între doi și opt scuzi) ce indicau întrucîtva calitatea acestor picturi executate în orașul lagunelor¹⁹.

Ca orice perioadă de „baroc istoric”, această vreme de neliniște, de criză dar și de început de modernitate a fost caracterizată, către anii '40 și '50 ai veacului al XVII-lea, printr-o autentică provocare vizuală — ce a mers uneori chiar pînă la grandilocvent, pînă la emfaza artificială care este barochismul —, printr-un nivel de educație niciodată atins anterior — grație școlilor slavone și grecești de la Tirgoviște și Iași —, sub semnul cărții tipărite cu finalități diverse, dar cu rezultate culturale notabile (este, de altminteri, foarte semnificativ faptul că ornamentele gravate ale cărților au inspirat, în unele cazuri, traseul și decorul unor portaluri de biserici în epocă brîncovenească în Țara Românească a sfîrșitului de secol XVII²⁰, sau că un călător și ierarh catolic balcanic format în Italia, faimosul franciscan bosniac Marco Bandini, arhiepiscop de Marcianopol, socotea în 1646—1647 decorul incizat pe banda cenușie de marmură ce împarte în două biserica ieșeană a Trei Ierarhilor, cu vrejuri și măști, drept un decor de carte, „per modum coronidis”) ²¹.

Această existență românească în orizontul barocului se caracterizează, în ultimă instanță, prin — spre a relua cuvintele lui André Grabar — o „estetică de compromis” între Orient și Occident, între vechi și nou ²², iar sursele formale străine ale acestui baroc din Țara Românească și din Moldova ar putea fi, le reamintesc, următoarele cinci: 1) *sursa poloneză*, explicabilă prin influența hotărîtoare, în primele decenii de după 1600, ale mentalității nobiliare leșești asupra românilor, ca și asupra ungurilor sau a rușilor (comparabilă, în epocă, cu influența italiană în Anglia sau în Franța), o mentalitate ținînd de un „sarmatism” îmbibat la rîndu-i de Orientul otoman și persan, de manierismul german, flamand și baltic, dar cu o înrîurire explicabilă, nu mai puțin, și prin rolul iezuiților, al școlilor și al misionarilor lor pe pămînt românesc (să ne amintim, de pildă, că la sfîrșitul unei redacții a cronicii în versuri polone a lui Miron Costin apărea abrevierea formulei iezuite „Ad Maiorem Dei Gloriam” ²³; 2) *sursa ucraineano-rusă* pornind din centrul baroc prin excelență al ortodoxiei veacului al XVII-lea, anume Kievul mitropolitului de neam voievodal moldav care a fost Petru Movilă și, așijderea, pornind din Moscova, centrul unui baroc oriental cu puternice reminiscențe bizantine difuzat, în ceea ce privește pictura murală și de icoane, pînă în Georgia, pînă în Iran și pînă în China, nu mai puțin pînă în Moldova lui Miron Barnovschi și a lui Vasile Lupu, pînă în Țara

lit, portretul cu perucă roșcată și buclată — așa cum purta voievodul moldovean contemporan în reprezentările-i occidentale —, înfățișînd, potrivit inscripției alăturate, pe „jupan Preda Drugănescul, fiul dumnealui vel vornic Drugănescul, care s-au înstreinat de la anul 1710 pentru învățătură, călătorind mai toată partea levropei...” (apud I. Dumitrescu, R. Crețeanu, *Trei conace boierești din prima jumătate a veacului al XVIII-lea aflate în județul Ilfov*, în *BMI*, 4, 1973, p. 4—5). Ne aflăm în fața portretului, zugrăvit în rest în manieră tradițională, al fiului unui boier de casă al neamului cantacuzinesc, apropiat de Rusia în evenimentele binecunoscute din 1711, an în care acest Preda era înmatriculat la Universitatea din Padova ca „il signor Pietro Draganicoto, valaco...” (*ibidem*, p. 5, nota 21); drumurile sale viitoare aveau să-l ducă și în alte părți ale „levropei”, spre răsărit, unde el mergea în solie în 1736, murind un an mai tîrziu la Petersburg (*ibidem*, p. 7).

¹⁸ *Călători străini despre țările române*, V, București, 1973, p. 61, p. 63. Este vorba de relația germanului Paul Strassburg din Nürnberg care stăbăte voievodatul muntean, în fruntea unei solii suedeze la Constantinopol, sub Leon Tomșa, „voievodul de neam grec”, căruia îi punea la dispoziție un pictor din suita sa.

¹⁹ K. Garas, *Magyarország festészet a XVII. században*, Budapesta, 1953, p. 199; pe de altă parte același principe amator de artă dădea în 1616 un privilegiu corporației picto-

rilor clujeni (*ibidem*, p. 200).

²⁰ T. Voinescu, *Observații asupra stilului brîncovenesc. Portalul*, în *SCIA*, 1, 1968, p. 3—23.

²¹ Aceasta era „din piatră tăiată și lucrată cu cizeluri și împodobită cu marmură neagră incrustată *per modum coronidis* (în felul unui ornament de carte)”, în *Călători...*, p. 327.

²² A. Grabar, *L'art du Moyen-Age en Europe orientale*, Paris, 1968, p. 95—96.

²³ D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 201, nota 4. În învecinata Țară Românească, la același sfîrșit de secol XVII, biblioteca de la Mărgineni a stolnicului Constantin Cantacuzino cuprindea — ajunse, probabil, la cunoștința fostului student de la Padova cu prilejul călătoriei sale italiene —, unele cărți privitoare la organizarea și la activitatea iezuiților precum cele tipărite în 1635 la Anvers: „Constitutiones societatis Iesu” — operă a celebrului fondator al ordinului iezuit Ignățiu de Loyola —, „Regulae Societatis Iesu” — exemplar ce aparținuse colegiului iezuit din Camenița —, „Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu” (C. Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român Constantin Cantacuzino stolnicul*, București, 1967, p. 236—237). Se mai afla aici, între altele, un exemplar tipărit la Veneția în 1613, al unui volum datorat misionarului iezuit spaniol din Mexicul secolului al XVI-lea, Nicolo de Arnaya (*ibidem*, p. 204).

Românească a lui Matei Basarab ²⁴ (am în vedere acel baroc rus autohton, foarte colorat și pitoresc, care avea să întâlnească, la finele veacului al XVII-lea, barocul occidental în așa-numitul „baroc Narișkin”, prefață a „barocului petersburghez” de după 1700); 3) *sursa italiană* cu cele două centre ale sale, Roma ce-și trimitea pretutindeni misionarii congregației De Propaganda Fide ²⁵ ale căror urme sînt nu puține în istoria țărilor române din acest timp, și Veneția cu a sa grecoitate din Cipru și din Creta, cu lumea sa universitară padovană ce a difuzat spre ținuturile moldo-muntene, și în genere spre Sud-Estul european, din renumitul „Athenaeum Patavinum”, acel vast și rodnic „internationalism padovan” despre care am scris cu alt prilej ²⁶; dar, trebuie precizat, nu este vorba, după părerea mea, de vreo influență plastică notabilă a Veneției în arta noastră din secolul al XVII-lea (de fapt, a acelui gotic înflorit venețian cu presupuse ecouri pînă în sculptura și în arhitectura brâncovenească), influență imposibilă dacă ținem seama de decalajul cronologic, sensibil, dintre cele două fenomene artistice ²⁷, ceea ce era socotit de obicei, destul de vag de altminteri, drept italian, fiind mai curînd venit dintr-un al patrulea izvor, de data aceasta interior perimetrului românesc, anume 4) *sursa transilvană*; aceasta din urmă, mult nutrită de Italia și de Germania, a fost însemnată pentru spațiul extracarpatic mai ales în timpul cirmuirilor — și a planurilor de unire „dacică” a celor trei țări române — ale unor Gabriel Bethlen, Gheorghe I Rákóczi și Gheorghe al II-lea Rákóczi, cînd sculptura funerară sau arhitectura civilă a epocii lui Matei Basarab au vădit legături strînse cu lumea ardeleană ²⁸; 5) în fine, ultima *sursă* este aceea *constantinopolitană* cu eclectismul a ceea ce Iorga

²⁴ A. Grabar, *L'expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles*, în *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Age*, II, Paris, 1968, p. 939–963; cf. A. Lapedatu, *Icoanele lui Barnovski-Vodă dela Moscova și zugrăvii Trei Erarhilor din Iași*, în *BCMI*, V, 1912, p. 110–114.

²⁵ Aceasta, de pildă, este — într-o epocă în care ieziuiți, minorii conventuali și minorii observanți, unii veniți din Polonia, se aflau în perpetuu conflict între ei, căutînd să convertească la catolicism virfurile boierimii moldovenești — perioada în care cunoscutul Vito Piluzzi din Vignanello zăbovește mai mult în Moldova pentru ca mai apoi, aflîndu-se la Roma între 1675 și 1679, să tipărească în Cetatea Eternă, în tipografia congregației De Propaganda Fide, în 1677, cu litere latine, un catehism în limba română — „katekismo kriistianesko” (I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografia românească veche. 1508–1830*, I, București, 1903, p. 216) —, care era de fapt o „Dottrina christiana tradotta in lingua valacha” avînd la bază catehismul cardinalului ieziuit Bellarmino (*Călători ...*, VII, București, 1980, p. 76). Se poate aminti de asemenea — cu cîteva decenii înaintea acestui moment moldav — episodul consumat în Muntenia vremii lui Matei Basarab, unde simpatiile catolice ale unor boieri — chiar dacă nu atît de evidente ca în Moldova atîtor înalți dregători școliți în Polonia, la ieziuiți — s-au polarizat în jurul cultivatului și mult intrigantului om al bisericii (sau, mai exact spus, al bisericilor catolică și ortodoxă, deopotrivă!), Pantelimon Ligarides (V. Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, în *RESE*, 1–2, 1963, p. 7–39). Acest grec din Chios, elev al faimosului colegiu al Sf. Atanasie de la Roma, profesor de retorică influențat de ieziuiți, creator al unei școli greco-latine la Sтамбул, dușman al „calvinolatrilor” Lucaris și Corydaleu, neoaristotelicii „progresiști” acuzați de simpatii pentru Reformă, sosea în Muntenia către 1646. Aici el găsea un mediu aulic ce avea deja, pe la 1640, unele simpatii „latine” — dar care întreținea și legături cu colegiile reformate din Transilvania —, devenind predicator al curții lui Matei Basarab, profesor al fiilor postelnicului Constantin Cantacuzino și fondator al unei aristocratie și antipadovane „schola greca e latina insegnando a i primi del paese” (*ibidem*, p. 24, nota 57).

Pe cît se pare, ne aflăm în fața unei școli organizate după principii ieziuite — semănînd, așadar, ca efect, cu cel avut de colegiile ieziuite polone în cultura moldovenească a celei de a doua jumătăți a secolului al XVII-lea —, în care se învăța deopotrivă, alături de teologie, greaca, latina, retorica, filozofia aristotelică și logica, fapt mărturisit de chiar Ligarides în corespondența sa cu Propaganda Fide (*ibidem*, p. 30, p. 32). Această faimoasă congregație pare a fi fost, de altminteri, la curent cu nivelul de instrucție din Țara Românească — de data aceasta și cu cel al unor preoți sau laici de obîrșie mai puțin înaltă, dacă nu chiar modestă — așa cum reiese din ceea ce scria în 1638 minoritul Giovenale Falco despre propunerea de tipărire a unor cărțuții privitoare la controversele dogmatice dintre „latini” și „greci” în „slovenica” și în latină, ele fiind cerute în țara lui Matei Basarab (*Călători ...*, p. 40).

În acest mediu muntean avea să se citească, nu întîmplător desigur, în traducerea slavonă din 1647 a lui Udriște Năsturel, „vtori logofăt” și cumnat al voievodului, simpatizantul unor forme de cultură catolică, cunoscuta carte de căpătîi a Occidentului medieval „Imitatio Christi” (voi mai aminti în acest context că oamenii veacului al XVII-lea apusean aveau încă drept lectură preferată opusculul misticului neerlandez Thoma a Kempis, precum către 1665 însuși campionul și eroul barocului care a fost Bernini: V. I. Stoichiță, *Introducere în poezia lui Gian Lorenzo Bernini*, în Filippo Baldinucci, Paul Fréart de Chantelou, *Viața lui Gian Lorenzo Bernini. Jurnalul călătoriei în Franța a cavalerului Bernini*, București, 1981, p. 42).

²⁶ Em. Condurachi, R. Theodorescu, *Europa de est, arie de convergență a civilizațiilor (II)*, în *Revista de istorie*, 2, 1981, p. 207–208.

²⁷ Pentru aceasta vezi și Gh. Sebestyén, V. Sebestyén, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963, p. 69.

²⁸ Am în vedere micul grup de monumente funerare lucrate prin anii 1652–1658 pentru membrii familiei princiare, la Tîrgoviște și la Arnota, de către meșterul sibian Elias Nicolai, aparținînd unei aceleiași viziuni occidentale de Renaștere tirzle germană și de început a barocului (inscripții în latină, slavă și română cu litere îngrijit tăiate, de gust

numea, într-o celebră carte a sa, „cette place d'une séduction infinie, capable d'employer et d'user tour à tour toutes les races”²⁹; era același Constantinopol care devenea treptat un adevărat receptacol de baroc, de „barocchus orientalis” (speță absentă — de ce oare — în înșiruirea speciilor de baroc făcută cindva de Eugenio d'Ors!³⁰), care își trimetea încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea motivele ornamentale în arta românească și balcanică, ai cărui chiparoși se reîntîlnesc într-o broderie funerară moldovenească de la Sucevița la începutul secolului al XVII-lea, iar la sfîrșitul aceluiași veac în stucul fațadelor bisericii muntene de la Fundeni, atît de înrudită cu fațadele de „rococo oriental” ale unor fintini din Stambulul sultanului Ahmed al III-lea.

„Estetica de compromis” la care făceam aluzie, pe urma altor exegeți, posibilă în țările române prin cele cinci izvoare sau filiere menționate, determina la rîndu-i o *relativitate a gusturilor tipic barocă*³¹, o relativitate ce nu mai cunoaște normele fixe ale unei epoci clasice (în cazul românesc, cea a secolelor XV—XVI). Este vorba de gusturi diferite și coexistente pentru un șir de fapte de artă, pentru anume fapte ale vieții publice și private cotidiene, întotdeauna cu rezonanță obștească. Gusturi diferite și coexistente pe care, de pildă, le găsim cum nu se poate mai bine exprimate la mijlocul veacului al XVII-lea în momentul cîrmuirii celui domn de nemăsurate ambiții „imperiale” — surprinse plastic de Miron Costin — care a fost Vasile Lupu.

Fațadele occidentalizante ale bisericii mănăstirii Golia pe care le-am comentat în alt context în ceea ce privește raportul lor cu lumea italiană și poloneză a Renașterii tirzii și a primului baroc³², cu ove, arhitrave, cornișe cu denticuli și pilaștri cu capitele corintice preluate de secolul al

cărturăresc — inspirate, desigur, de Udriște Năsturel — steme, tenanți, cartușe, ghirlande): P. Chihaia, *Date noi cu privire la pietrele de mormînt ale lui Matei Basarab și ale familiei sale*, în *SCIA*, 1, 1964, p. 109—121; idem, *Elias Nicolai als Bildhauer der rumänischen Wojewoden*, în *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 2, 1965, p. 62—65. În măsura în care, în această epocă mai cu seamă, aceea a unui baroc unde locul morții este eminent — în plastică, în literatură, în muzică —, unde efigii, armoarii și inscripții veșnice, pretutindeni în Europa, amintirea celui dispărut — suveran, aristocrat, patrician bogat —, gustul aulic muntenească reclama recursul — repet, datorat, foarte probabil, inițiativei lui Udriște Năsturel în cazul acestor monumente funerare, cel al fiului său Mateiaș, cel al surorii sale Elina și cel al cumnatului său Matei Basarab — la un important meșter sas al orașului ardelean aflat în tradiționale legături cu Țara Românească, un nou orizont stilistic se deschidea. Elias Nicolai se aliniase deja, prin lucrările sale anterioare venirii la Tirgoviște, gustului baroc pentru steme și poeme funerare latinești, comiți sași, primari ai Sibiului și notabilități ale altor orașe și localități din Transilvania — Sighișoara, Biertan, Mălăncrav — devenind comanditari de monumente funerare lucrate între 1638 și 1652 de cel mai important sculptor al vremii din provincia transalpină (A. M. Haldner, *Două lucrări necunoscute ale sculptorului Elias Nicolai în ferula bisericii evanghelice din Sibiu*, în *Sesiune de comunicări științifice a muzeelor de artă. Iunie 1966*, București, 1966, p. 40—49). Indicînd și pe planul artelor figurative legături pe care Țara Românească a lui Matei Basarab le avea cu Ardealul celor doi Gheorghe Rákóczi pe plan politic și cultural-ecclesiastic, momentul Elias Nicolai luminează raporturile artei muntenești cu „Renașterea înflorată” transilvană pe care sculptorul a ilustrat-o din plin și care a contat nu puțin, prin argintarii de la Sibiu sau prin pietrarii de la Făgăraș, în hrănirea artei Țării Românești din perioada Cantacuzinilor și a lui Constantin Brâncoveanu cu motive ale barocului est-central european.

Mai puțin explicit precizată e contribuția, ce trebuie neapărat admisă, a unor meșteri transilvăneni în cel mai

însemnat monument al arhitecturii civile muntenești a timpului, „palatul” — reședință nobiliară de fapt — de la Hierăști, al lui Udriște Năsturel, edificiu precursor al arhitecturii cantacuzine și brâncovenești. S-a remarcat deja împrejurarea că întreaga arhitectură — datată spre 1641—1643 — a acestei case cu ziduri placate cu piatră de talie — fapt unic, în epocă, în Țara Românească și repetat doar, în exact aceiași ani, în Moldova lui Vasile Lupu, dar numai, pe cît se știe, pentru principalele sale lăcașuri de cult —, tipul de bolți, ancadramentele, profilele, golurile, portalurile cu frontoane atît de expresive pentru arhitectura renascențist-tîrzie a Occidentului, trimit net spre sugestii ale Renașterii transilvane tardive; ele nu pot fi străine de acei — amintiți de sirianul Paul din Alep care vizitează Hierăștii în 1657 — „meșteri arhitecți din Țara Ungurească”, adică din Transilvania (aceasta fiind semnificația arabului „Bilad al-Madjar”: *Călători ...*, VI, București, 1976, p. 232, nota 444), contextul interesant și exactei sale descrieri lăsînd să se înțeleagă limpede similitudinile, resimțite și în epocă, ale acestui monument muntenească cu cele ale Transilvaniei căci, afirmă Paul din Alep, „în acest chip sînt plănuite — după cum mi s-a spus — toate clădirile din Țara Ungurească spre marea înlesnire a stăpînilor și deținătorilor lor” (*ibidem*, p. 233).

²⁹ *Byzance après Byzance*, p. 8.

³⁰ Era un centru baroc Constantinopolul în primul rînd pentru Peninsula balcanică, dar islamismul — să nu uităm — fusese, în sens mai larg, o sursă a barocului european dacă judecăm măcar și numai după cazul, de mai multe ori citat, al ecourilor Italiei meridionale, ale Siciliei, cu amintirile lor arabe, în arhitectura unui Guarino Guarini la Torino, într-a doua parte a secolului al XVII-lea (G. Bazin, *Clasic, baroc, rococo*, București, 1970, p. 15—16). Pentru cultura noastră, vezi unele sugestii la R. Ciocan-Ivănescu, *Factorul oriental în componența barocului românesc de secol XVII—XVIII*, în *Archiva valachica*, 8, 1976, p. 263—269.

³¹ E. Papu, *Barocul ...*, II, București, 1977, p. 189 și urm.

³² *Manierism ...*, p. 89—90.

XVIII-lea moldovenesc³³; chenarele de ferestre cu frontoane ce se regăsesc, de loc surprinzător, în gravuri de titluri de carte tipărită chiar la Iași, în același secol al XVII-lea, poate și sub influența prestigioasei ctitorii a lui Vasile Lupu³⁴; candelerele de argint de la Trei Ierarhi împodobite cu mascheroni, scoici și vrejuri; ibricile de metal prețios ale aceleiași ctitorii, cizelate la Regensburg³⁵; sfeșnicele baroce comandate în îndepărtatul Gdańsk și decorate cu capete de îngeri, despre care vorbește și Paul din Alep³⁶ coexistau — ca semne ale unei mentalități și ale unui gust tipic baroc³⁷ (așa cum în Țara Românească aveau să coexiste, o jumătate de secol mai târziu, ctitorii atât de diferite precum biserica de la Fundeni și aceea de la Colțea, ale aceluiași fondator, spătarul Mihai Cantacuzino) — cu elementele orientale; nu numai cu cele, adesea pomenite, de la Trei Ierarhi, ci și cu cele de la Golia chiar, de la portalul interior al bisericii, din exonartex, cioplite în méplat, într-un decor vegetal-floral geometrizat, cu acolade orientale la stemă, sau de la portalul exterior unde motivul vasului cu flori și stilizarea vegetală conduc iarăși la repertoriul și la viziunea Răsăritului. De altminteri, eclectismul peisajului artistic ieșean și al monumentelor din timpul lui Vasile Lupu avea să fie remarcat nu doar de un om umblat prin lume precum țarul Petru cel Mare, în 1711, după mărturia lui Neculce — vorbind, suveranul moscovit, despre cele „trii meștersuguri” ale bisericii, „leșescu, grecescu și moschicescu” —, ci și de mulți călători ai veacului al XVII-lea care descriu, aproape fără excepție, principalele ctitorii ale „Lupului bei”.

Ne aflăm în acest veac al XVII-lea în epoca în care păturile de sus ale societății românești — ca mai toate straturile sociale suprapuse ale Europei timpului — gustă din plin tot ceea ce ieșea — în materie artistică, mai ales — din comuna măsură, tot ceea ce era încă nemaivăzut, exotic; este, acesta, triumful gustului pentru aparențe, pentru iluzionism, pentru „trompe l'oeil” și „simili”, pentru fațade de arhitecturi ce căpătau o valoare retorică, pentru contraste — să ne amintim cele dintre părțile decorate și nedecorate, interioare și exterioare, din încă manie-

³³ I-a fost dat acestei biserici — cel mai mare edificiu arhitectonic și de cult al vechii Moldove, în întregime placat cu piatră de talie (amănunt care i-a impresionat pe călătorii timpului) —, devenită podoaba capitalei moldave după expresia unui învâțat al secolului al XVIII-lea, grecul Dapontes, să răspundă din plin unei anume culturi aulice tot mai aplecate spre civilizația Occidentului catolic, întreținută de numeroși misionari sau de secretari domnești precum Gheorghe Cotnarski, interpretul princiar pentru latină și poloneză (unli dintre misionari vorbesc chiar despre dorințele „nobilității” din Moldova de a avea școli în care vârstarele lor să învețe limba latină — este cazul relatării maltezului Paolo Bonniccio despre o situație din jurul anilor 1630–1632, *Călători...*, V, p. 28 —, alții despre interesul lui Vasile Lupu în legătură cu dogmele catolice — am în minte relatarea minoritului Bartolomeo Bassetti, pe la 1640, privind apropiatul „sinod” din 1642 al ortodoxiei răsăritene, *ibidem*, p. 79); i-a fost dat, nu mai puțin, bisericii Golia a lui Vasile și Ștefăniță Lupu să aibe rolul unui model, anume ales și foarte evocator, în timpul succesorului imediat al lui Vasile Lupu, Gheorghe Ștefan, domn al Moldovei între aprilie 1653 și martie 1658. Acesta, fiu al unui ctitor însemnat de la finele deceniului al treilea al secolului al XVII-lea, mare sluger, mare spătar și mare logofăt al Lupului vodă în anii 1645–1653, avea să reprezinte din plin, în fața cosmopolitului și a levantinizatului Vasile Lupu, boierimea de țară, conservatoare. Ceea ce nu l-a împiedicat însă pe voievodul acesta — mort și el în exil, în lumea protestantă de la țarmurile mării Baltice, după ce contractase la rindu-i numeroase legături europene, din Stockholmul lui Carol al XI-lea până în Parisul Regelui-Soare (A. Papadopol–Calimah, *Despre Gheorghe Ștefan voievod domnul Moldovei (1653–1668)*, București, 1886, p. 110–113) — să copieze în 1655, în ctitoria sa de la Cașin (în aceeași Moldovă de vest unde se înăl-

țaseră și bisericile tatălui său, marele logofăt Dumitrașco Ștefan, la Rădeana și la Buciuiești-Podoleni), Golia fostului său stăpîn. Că în reluarea fațadelor Goliei, mult simplificate și autohtonizate la biserica ce avea să-i fie necropolă, Gheorghe Ștefan, boierul fără ascendență domnească ajuns pe scaunul Moldovei, voia să se arate la înălțimea predecesorului său de faimă — el însuși, la venirea în scaun, un „om nou” — faptul mi se pare de neîgăduit. Cașinul, prezentînd simplificată modenatura fațadelor de la Golia, duce cu gîndul, la faptul că unii dintre cei ce vor fi ostenit pe șantierul de la Iași — sub supravegherea unui arhitect străin, italian venit din Polonia sau numai polonez — au mers și pe șantierul de la Cașin unde au interpretat într-un sens local noutățile de la Golia. Cașinul, cu aerul său baroc — un baroc autohtonizat și simplificat — era nu numai caracterizarea plastică a unei continuități politice pe care domnia o reprezenta în Moldova, ci și o opțiune culturală firească a unui bogat boier ajuns domn și care avea să călătorească, după pierderea scaunului princiar, la Viena și la Gdańsk, la Dorpat, la Riga și la Stettin.

³⁴ Este cazul „Psaltirii slavo-române (de-nțeles)” a lui Dosoftei, tipărită la Iași în 1680 (I. Bianu, N. Hodoș, *op. cit.*, p. 227).

³⁵ A. Dobjanschi, V. Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, București, 1979, p. 93.

³⁶ *Ibidem*, p. 94. Tot în acest oraș al Balticeii era confecționat în 1669 clopotul de la mănăstirea Cetățuia (N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, 1, București, 1905, p. 14), într-o epocă în care se știe că și în Țara Românească erau apreciate, sub Constantin Brâncoveanu, așa-numitele „tipsii de Danțca” (V. Drăghiceanu, *Cetățuia din Iași*, în *BCMI*, VI, 1913, p. 147).

³⁷ E. Papu, *op. cit.*, p. 189 și urm.

rista, prebarocca Dragomirună a lui Anastasie Crimca —, pentru detalii eizelate în piatră, în metal, în lemn, detalii de costume precum în tablourile etitoricești, de familie, ale unor Vasile Lupu sau Gheorghe Duca, la Trei Ierarhi și la Cetățuia (gustul similar pentru amănunte, pentru adaosuri și interpolări a fost relevat de mai multe ori pentru literatura românească a secolelor XVII — XVIII ³⁸). Ne aflăm, mai ales, în epoca unei inclinații deosebite către serbări, către puneri în scenă, noile timpuri aducând curtea în centrul a tot ceea ce era ceremonial. Nu întâmplător din această vreme datează informațiile oferite, cu lux de amănunte, despre nunți domnești, precum aceea din 1645 a Mariei, fiica lui Vasile Lupu, cu șeful calvinilor polonezi Janusz Radziwiłł, viitorul hatman al Lituaniei : indirect informat despre aceasta, germanul Eberhard Werner Happel sau Happelius ³⁹ vorbește despre darurile primite de la solii diverșilor suverani — din Polonia, din Brandenburg, din Curlanda, din Transilvania, din Țara Românească sau de la Constantinopol —, între ele nelipsind armele și ceasornicele artistic eizelate („künstlich — gemacht”) mult gustate de manierismul și barocul apusean ⁴⁰, dar, mai ales, vorbește despre serbările pline de fast, amintind de ceea ce fuseseră în Apusul Renașterii cunoscutele „joyeusetés” ⁴¹, implicând chiar scenografii ce adăposteau lupte ale unor uriași cu lei și cu elefanți și simulări de bătălii, căci „fuseseră construite anume diferite imitații de castele palate și corăbii care erau luate cu asalt și eucerite” ⁴².

Ar fi de adăugat, în același sens al ilustrării unui gust local pentru asemenea înfiripări scenografice efemere, că o jumătate de veac după serbările de la curtea Moldovei, în Țara Românească, tot cu prilejul unei nunți de fiică princiară — cea din februarie 1698 a domniței Ilinca a lui Constantin Brâncoveanu, cu paharnicul Scarlatache Mavrocordat, fiul lui Alexandru Exaporitul —, sticlarul boem Georg Franz Kreybich putea consemna următoarea scenă, aluzie evidentă la evenimente contemporane — în care tatăl ginerelui domnesc, marele dragoman al Porții era atît de implicat —, dar și impregnată de un eclecticism cultural ce nu poate scăpa nimănui : „A fost veselie, a fost ceva de privit, care merita cineva să-și dea osteneala să vadă, căci după terminarea prinzului, în aceeași sală în care acesta a avut loc, a fost ridicată o cetate împresurată de turci, iar în cetate erau germani. Turcii bombardau cetatea cu tunuri și bombarde și îi siliră să se predea și să ceară pace. Și s-au făcut și multe alte jocuri și tot felul de dansuri turcești, arabe, chinezești, tătarești, franțuzești, spaniole și poloneze și au ținut toată noaptea pînă la ziuă ...” ⁴³.

Revenind la ceremoniile aulice din 1645 de la Iași voi adăuga că strălucirea lor era semnificativ consemnată și de viitorul principe al Transilvaniei, Ioan Kemény, prezent ca sol al lui Gheorghe Rákóczi, suveranul protestant — și coreligionar, așadar, al lui Radziwiłł —, după ce făcea remarca, încărcată de sens în epocă, potrivit căreia nici polonezii cei cunoscuți pentru strălucirea serbărilor lor, nu întreceau pe moldoveni în costume, în risipă, în vase de argint : „a fost mare strălucire și belșug în toate, nu după obiceiurile țăranilor români, ci după moda de la curțile regilor creștini (sic !)” ⁴⁴.

³⁸ C. Velculescu, *Elements de baroque dans l'historiographie roumaine de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle*, în *Synthesis*, V, 1978, p. 132 — 135.

³⁹ *Călători ...*, p. 643 — 648.

⁴⁰ „Dem Fürsten oder Hospodar selbst, wurde proesentirt eingüldenes Schwerdt, oder Säbel, etliche überaus künstlich-gemachte Röhre, oder Büchsen, und unterschiedliche Kunst-Stücke von Uhrwercken” (apud I. G. Caradja, *Descrierea nunții domniței Maria a lui Vasile Vodă Lupu cu cneazul Radziwiłł, făcută de Everh Happelius*, în *Ion Neculce*, 4, 1924, p. 255). În orice caz relatorul german știa despre acest eveniment că „Das Hochzeitliche Banquet war mehr dann Königlich angestellt” (*ibidem*, p. 259).

⁴¹ A. M. Lecoq, *La „città festeggianta”. Les fêtes publiques au XV^e et XVI^e siècles*, în *Revue de l'art*, 33, 1976, p. 91, p. 98. Făcea parte, aceste ceremonii, din ceea ce A. Dupront numea undeva, considerînd-o caracteristică pentru Europa occidentală din jurul lui 1600, o „luxuriance de vie sociale” corelată exacerbarii individualismului modern (*D'un „humanisme chrétien” en Italie à la fin du XVI^e siècle*, în

Revue historique, CLXXV, p. 301 — 302).

⁴² *Călători ...*, p. 618.

⁴³ Textul acesta, care urmează să apară, comentat, în *Călători ...*, VIII — volum aflat sub tipar —, mi-a fost comunicat cu bunăvoință colegială de către Paul Cernovodanu căruia țin să-i mulțumesc și pe această cale.

⁴⁴ *Călători ...*, V, p. 136. Sigur este însă că descrierea cea mai plastică și mai concentrată a „țărămoniei” ieșene din 1645 îi aparține lui Miron Costin în „Letopiseț” : „N-au lipșit nemică den toate podoabe, cite trebuia la veselie ca acéia, cu atilê domni și oameni mari den țări streine. Mcșteri de bucate, aduși dintr-alte țări, dzicățuri, jocuri și de țară și streine. Curtea podobită toată și strlînși boierii și căpeteniile țării, feciori de boieri, oameni tineri la alături pe cai turcești cu podoabe și cu pețiene la șlice. Și așea cu petrecânii trăgîndu-se veselii cîteva săptămîni, au purces cneazul Ragivil cu doamna sa în Țara Leșască, cu dzestre foarte bogate” (*Opere*, ed. P. P. Pănițescu, București, 1958, p. 121).

Dar veacul al XVII-lea european, amator de puneri în scenă și de scenografii, a mai fost și epoca în care miniaturalele machete — și ele dependente, în fond, de o viziune scenografică — își încep timpul lor de aur, legate fiind, e drept, în primul rînd de arta războiului și ea încă atît de impregnată, de la armuri la obiceiuri, de gustul baroc; nu întimplător poate, într-o vreme în care — după ce veacul al XVI-lea cunoscuse machetele de cetăți ale ducelui Albert al V-lea al Bavariei, de pildă — erau întocmite în Elveția machetele de lemn ale cetății Zürich, precum aceea din 1627⁴⁵, și erau confecționate în Franța lui Louvois, a lui Vauban și a lui Ludovic al XIV-lea, după 1668, primele machete făcute pe teren, din lemn și din carton (carton-pâte), ale unor fortificații din Hainaut și din Flandra ⁴⁶, la celălalt capăt al continentului, în Moldova, existau specialiști ce puteau face asemenea machete precum, în 1672 boiernașul din părțile Hotinului Grigore Cornescu, cel pe care un deceniu mai tîrziu îl vom întîlni în preajma lui Șerban Cantacuzino în Țara Românească. Să ne amintim pentru aceasta textul din „Letopisețul” lui Ion Neculce, narînd evenimentele ce au dus la campania otomană a lui Mahomed al IV-lea spre hotarele Poloniei la începutul celui de al optulea deceniu al secolului al XVII-lea: „Iară după aceste zarve, cit s-au făcut vară, s-au și gătit împărăția Turcului și au și purces cu oști să vie asupra Țării Leșești, să dobindească vestita cetate Camenița. Și au triimis poroncă la Duca-vodă să-i trimiță chipul și starea cetății Cameniții (s.n.), să vază ce loc și ce tărie ari avea. Iară Duca-vodă au triimis pe un nemiș din ținutul Hotinului, pre anume Grigorie Cornescul, ce era foarte meșter de scrisori și de săpături la pietri și la alte lucruri, de au făcut chipul cetății Cameniții de ceară, cu toate tocnelili ei dinlăuntru și denafară (s.n.). Și o au triimis la împărăție de o au văzut și mult s-au mirat împăratul de mărirea ei, ce era din singură starea locului, cu apă și cu stînci de piatră împregiur, minunat locu (s.n.). Și mai mult aceasta” — continuă naiv, și parecă admirativ și el, cronicarul — „au îndemnat pre împărăție de au vinit la cetatea Camenița” ⁴⁷.

Pentru cine este familiarizat cit de cit cu imaginea machetelor de cetăți din barocul european, „chipul ... de ceară” lucrat de un cunoscător al regiunii Cameniței precum acest moldovean născut în ținuturile hotinene, cu „tocnelili ei dinlăuntru și denafară”, „cu apă și cu stînci de piatră împregiur”, se rînduiește într-o practică artistic-meșteșugărească cu finalități strategice, tipică pentru secolul al XVII-lea, această machetă cu atît de mare însemnătate pentru Poartă, ca și adresarea precisă a turcilor către Gheorghe Duca și a acestuia către Cornescu presupunînd o anume faimă a celui din urmă întru atare îndeletniciri. Am citat cazul acestei mici scenografii concepute în Moldova celei de a doua jumătăți a secolului al XVII-lea, tocmai spre a o pune în relație de perfectă contemporaneitate cu machetele occidentale de același tip, pe de o parte, pentru a indica legătura meșteșugului lui Cornescu cu o practică curentă a barocului european, pe de altă parte.

Dar pecetea barocă asupra culturii românești a timpului se dezvăluie cu și mai mare pregnanță în cazul gustului epocii pentru fast. Acesta — fără a fi o constantă a civilizației noastre, dar fiind regăsit tocmai odată cu înflorirea unei autorități monarhice precum cea inaugurată în veacul al XVII-lea (dacă vom excepta, desigur, momentul de mare fast panortodox al etitoririi mănăstirii Argeșului de către Neagoe Basarab cu un secol mai devreme) — reprezintă, mai cu seamă după 1600, tărîmul pe care ortodoxia postbizantină întîlnea catolicismul Contrareformei, cazul românesc, ca și cel rusesc fiind, din acest punct de vedere, exemplare.

Ne găsim, de fapt, în epoca înclinării spre tot ceea ce ținea de sfera senzorialului, a tactilului ⁴⁸ — într-o epocă istoric-stilistică în care valorile simbolice medievale erau deja atrofiate, în care materialitatea lucrurilor și cea a lumii primau —, în vremea în care triumfă sculptura decorativă, stucul aurit, chenarele înalte ale broderiilor și pietrelor funerare, fațadele „mișcate” cu console,

⁴⁵ Aceasta este datorată lui Hans Ulrich Bachofen și lui Hans Conrad Gyger și este expusă la Schweizerisches Landesmuseum din Zürich.

⁴⁶ Au fost expuse atunci la Luvru, în „Grande Galerie au Bord de L'Eau”, constituind mai apoi fondul colecției aflate azi în muzeul de la Hôtel des Invalides din Paris (C. Brisac, *Le musée des plans-reliefs. Hôtel des Invalides. Paris. Historique de la collection*, în *Institut International des châteaux historiques. Bulletin*, 34, 1978, p. 26–36).

⁴⁷ *Cronica lui Ion Neculce copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail”*, ed. Z. Mihail, P. Mihail, București, 1980, p. 8.

⁴⁸ Despre o „civilizație românească a tactilului” am vorbit în altă parte (*Piatra Trei Ierarhilor sau despre o ipostază a fastului în civilizația românească*, București, 1979, p. 34); cf. R. Theodorescu, *Priority of the Sense of Sight*, în *Synthesis*, VI, 1979, p. 117–120.

cornișe în relief, nișe, pilaștrii etajați, apogeul acestui interes pentru valorile palpabile, strălucitoare și dinamice fiind atins în Moldova epocii lui Vasile Lupu și a lui Gheorghe Duca sau mai târziu, în cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea (am în minte, spre pildă, bisericile ieșene Sf. Gheorghe și Sf. Teodori). Ele se înrudeau astfel cu o mentalitate barocă mai accentuată, vădită și în lecturile și în traduceri moldovenești de cărți împrumutate ariei barocului hispano-francez ⁴⁹, explicabilă, cred, și prin mai marea permeabilitate structurală a Moldovei față de curentele cultural-confesionale ale Apusului catolic. Această împrejurare transpare, mi se pare, și dintr-un recent publicat „Memoriu anonim despre Moldova”, datat către 1685, care proclama limpede, nu fără o anume doză de exagerare, desigur : „Dintre toți schismaticii, cei mai bine dispuși față de religia catolică și mai înclinați spre conversiunea la sfânta credință, pot spune că sînt moldovenii”, ei avînd un mod de viață și obiceiuri „aceleași ca ale catolicilor și deosebite de ale turcilor și grecilor” ⁵⁰, alte izvoare provenind din același mediu spiritual — precum texte ale arhiepiscopului catolic de Sofia Petru Bogdan Bakšić din Kiprovac — confirmînd, cu cîteva decenii înainte, această sporită permeabilitate a vîrfurilor societății moldovenești la civilizația latină și catolică ⁵¹.

⁴⁹ Pentru aceasta, vezi eseul abia citat *Piatra Trei Ierarhilor* ..., p. 37; mai recent, vezi și I. Istrate, *Barocul literar românesc*, București, 1982, p. 185—186.

⁵⁰ *Căldări* ..., VII, p. 395.

⁵¹ *Căldări* ..., V, p. 225.

O NOUĂ INTERPRETARE A UNEI PIESE DE PORT ROMÂNESC

ION CHERCIU

In definirea specificului etnic românesc și a continuității poporului nostru în spațiul carpato-dunărean, portul popular ocupă un loc de o importanță majoră, datorită faptului că studierea sa a dus la constatarea că a păstrat nealterată pînă în zilele noastre structura originară a costumului geto-dacic.

Comparativ cu alte sectoare ale culturii populare românești atestările documentare referitoare la costum sînt numeroase și deosebit de relevante. Știrilor despre îmbrăcămintea geto-dacilor prezente în scrierile lui Herodot, Strabon, Ovidiu ¹, li se adaugă imaginile de pe Columna lui Traian, cele de pe monumentul triumfal de la Adamclissi, precum și stelele funerare descoperite pe teritoriul Daciei romane și Traciei. Miniaturile evului mediu, tablourile votive și stampele vechi completează șirul izvoarelor care leagă portul geto-dac de îmbrăcămintea țărănească actuală din zonele tradiționale ale României.

Etnografii și istoricii de artă români și străini au putut astfel să constate că elementele care s-au suprapus fondului străvechi al portului popular românesc sînt în primul rînd de ordin decorativ și nu structural. Vecini cu lumea bizantină al cărei prestigiu imens s-a întins peste întreaga creștinătate mai bine de un mileniu, românii au cunoscut din partea acesteia o puternică înriurire datorită confesiunii lor ortodoxe și a faptului că Bizanțul continua în această parte a lumii tradiția imperială romană.

Pătrunse mai întii la curtea domnească, broderiile somptuoase și odată cu ele anumite motive decorative coboară treptat în lumea satelor îmbogățind repertoriul ornamental originar și dînd o deosebită strălucire portului nostru popular ². Acest lucru este și mai evident în zonele care au preluat cu timpul din materialele și tehnicile de lucru folosite la confecționarea broderiilor ce împodobesc costumele de curte ³ (Muscel, Argeș, Vrancea).

Procesul îndelungat de făurire a unei creații artistice autentice și profund originale prin adaptarea la un fond străvechi a unor influențe venite din afară este un capitol pe care etnografia românească nu l-a scris încă, dar a cărei importanță pentru cultura noastră a fost nu o dată remarcată. Credem că acest lucru se datorează în mare măsură complexității și caracterului cu totul aparte pe care-l are societatea feudală românească. Dealtfel, greutatea de a discerne direcția și raportul influențelor dintre clasa dominantă și lumea satului în diferite sectoare ale vieții materiale și spirituale a fost subliniată chiar și în cazul societății feudale occidentale ⁴. Evul mediu din spațiul carpato-dunărean, caracterizat prin instabilitate datorită unor cauze istorice obiective, i-a silit pe români să trăiască pînă la sfîrșitul migrațiilor în formațiuni social-politice avînd la bază obștile țărănești

¹ V. Pârvan, *Getica*, București, 1924, p. 137–139.

² N. Iorga, *Originile artei populare românești*, în *Scrieri despre artă*, București, 1968, p. 30–31.

³ Corina Nicolescu, *Istoria costumului de curte în țările*

române. Sec. XIV–XVIII, București, 1970, p. 83.

⁴ M. Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, ed. 2, Paris, t. I, 1962; t. II, 1956; Jacques la Goff, *Civilizația Occidentului medieval*, București, 1970.

libere. Menținerea acestora și după întemeierea statelor feudale dau specificul întregii noastre istorii până în plină epocă modernă ⁵.



Fig. 1. Fragment dintr-un altar funerar în formă de pseudoediculă reprezentând pe defunctă, descoperit la Porolissum, Muzeul de istorie și artă Zalău.



Fig. 2. Familie geto-dacă într-un car, Tropaeum Traiani, Adamclissi.



Fig. 3. Pereche de femei dace, Tropaeum Traiani, Adamclissi.

⁵ H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, 1958 ; P. P. Panaitescu, *Obște*

șărănească în Țara Românească și Moldova. Orînduirea feudală, București, 1964.

Țăranii liberi, răzeși sau moșneni, constituie astfel o clasă socială al cărei statut îi crează și o situație economică deosebită, permițându-i o mai mare ușurință în receptarea unor influențe venite de la curte, precum și pătrunderea, în anumite condiții, în sinul boierimii.

De asemenea, relativ slaba dezvoltare a orașelor, expuse permanent năvălirilor de tot felul, a dus până în plin secol al XVIII-lea la menținerea unei baze preponderent rurale a societății.

Pornind de la această sumară prezentare a unor aspecte particulare ale istoriei românilor, vom încerca să prezentăm câteva puncte de vedere asupra vestimentației feminine la români, respectiv a portului cămășii cu mîneca răsucită.

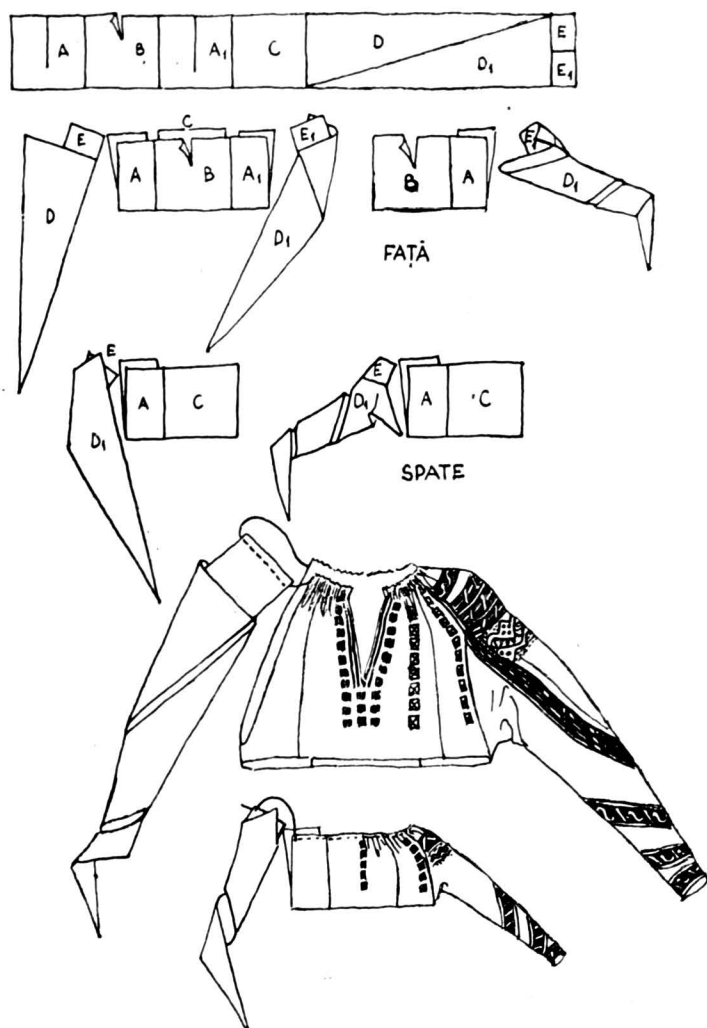


Fig. 4. Schema croiului cămășii cu mîneca răsucită (după Fl. B. Florescu, *Portul popular din Țara Vrancei*, București, 1958).



Fig. 5. Portretul doamnei Elina, soția lui Matei Basarab. Miniatură contemporană dintr-un manuscris grecesc, Muzeul Bizantin din Atena.

Între specialiștii din țara noastră există în legătură cu această problemă două puncte de vedere diametral opuse. Dacă unii consideră că acest tip de cămașă are o origine străveche, necunoscută chiar ⁶, alții sînt de părere că ne aflăm în fața unei piese de costum apărută în țările române la curțile domnești ca urmare a unor influențe venite din moda vest-europeană a timpului. Treptat cămașa cu mîneca răsucită a fost adoptată și în satele aflate în vecinătatea acestora. Acest punct de vedere pare deja a se fi încetățenit în literatura românească de specialitate ⁷.

⁶ Fl. B. Florescu, *Portul*, în *Arta populară românească*, București, 1969, p. 345.

⁷ H. Maria Formagiu, *Portul popular românesc*, București, 1974, p. 30.

Cercetarea materialului arheologic duce însă la cu totul alte concluzii. Pe baza acestuia cămașa cu mîneca răsucită ne apare ca o piesă de port autohtonă, prezentă în spațiul românesc încă din antichitate (fig. 1, 2). Întocmai ca și cămașa femeiască cu mîneca obișnuită care a rămas pînă astăzi în uz, ea a fost adoptată în evul mediu la un moment dat în costumul de curte, diferențierile fiind, ca și în primul caz, doar de ordin decorativ și nu structural.

După cum se poate lesne observa, cămașa cu mîneca răsucită nu este altceva decît o variantă a cămășii cunoscută în lucrările consacrate portului popular românesc sub denumirea de „tipul



Fig. 6. Portretul doamnei Elina. Miniatură de Anton ieromonahul din Ianina, pe paginile unei Evanghelii slavone din 1583.



Fig. 7. Portretul brodat al doamnei Tudosca Bucioc, soția lui Vasile Lupu. Broderie din tezaurul mănăstirii Trei Ierarhi din Iași, păstrată în sala gotică, cca 1640.

carpatic”⁸, a cărei origine geto-dacică a fost demonstrată asemenea celorlalte piese de costum întâlnite la români, prin comparație cu îmbrăcămintea personajelor de pe Columna lui Traian și respectiv de pe metopele de la Tropaeum Traiani (fig. 3).

Nota originală care face din cămașa cu mîneca răsucită o variantă de-sine-stătătoare a cămășii românești cu alțiță este dată de mînecele foarte lungi croite dintr-o bucată de pînză dispusă în verif (fig. 4). La costumul de curte, după cum arată imaginile păstrate, precum și descoperirile arheologice de la Suceva și Dragomirna⁹, bucățile de pînză triunghiulare care formează mînecele, erau unite printr-o cheiță, o broderie îngustă sau un galon țesut din fir (fig. 5, 6, 7). Cămășile țărănești de acest tip aflate în colecțiile muzeale din România au marginile de prindere a pînzei însoțite de o broderie mărunță lucrată cu lînă sau arnici. Aspectul de spirală descendentă datorat croiului mînecelor devine mai pronunțat atunci cînd cămașa este îmbrăcată, ca urmare a răsucirii acestora pe antebrațe (fig. 8, 9).

⁸ *Ibid em*, p. 28.

⁹ Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 158.

Compararea materialului iconografic din antichitate, evul mediu și cel oferit de realitatea etnografică de la sfârșitul secolului al XIX-lea, duce astfel la constatarea că prezența cămășii cu mîneca răsucită la români nu se datorează nicidecum unor influențe venite din afară, ea făcînd parte din fondul autohton. De asemenea, cercetarea unor lucrări consacrate costumului de-a lungul istoriei la diferite popoare, ca și a celui occidental al secolelor XVI—XVII, ne-a întărit această convingere¹⁰. În legătură cu acesta din urmă putem afirma cu deplină certitudine că mînecele de la costumele personajelor din picturile și gravurile lui Lucas Cranach cel Bătrîn și Albrecht Dürer din secolul al



Fig. 8. Țărancă din Vrancea, purtînd cămașă cu mîneca răsucită (după Fl. Bobu Florescu, *op. cit.*, pl. II).



Fig. 9. Femei din Țara Vrancei în costume de sărbătoare.

XVI-lea la care s-au făcut deseori trimeri, sînt total deosebite de cele ale cămășii cu mîneca răsucită. Diferența nu este numai de aspect, ci în primul rînd de structură (fig. 10).

Nu putem împărtăși nici părerea conform căreia acest tip de cămașă a fost frecvent numai în satele zonelor în care au fost odinioară capitala țărilor române de unde s-a răspîndit apoi treptat în cîteva ținuturi vecine. Dacă acest lucru ar putea fi valabil pentru zone apropiate de Muscel

¹⁰ Wolfgang Bruhn, Max Tilke, *L'Abbigliamento nei secoli. Una rassegna dei costumi di tutti i tempi e popoli dall'evo antico fino all'età moderna, compresi i costumi popolari*

europiei ed i costumi dei Paesi extra-europei, ed. 3, Roma, 1973; A. Nanu, *Stil, costum*, București, 1976.



Fig. 10. Lucas Cranach cel Bătrîn, Portretul Sibyllei de Saxa, Muzeul Ermitaj din Leningrad (detaliu).

lucrări cu cât este cunoscut fondul original străvechi al ornamenticii tradiționale vrâncene¹⁰, precum și distanțele care separă Vrancea de Suceava și Iași (fig. 11, 12, 13, 14).

Un ultim aspect care nu este deloc lipsit de importanță, se referă la răspîndirea acestui tip de cămașă. Muscelul, Făgărașul, Țara Birsei și Țara Vrancei sînt așezate în inima spațiului geografic locuit de poporul român, iar populația lor a jucat un rol deosebit de important în istoria noastră încă înainte de întemeierea statelor feudale. Notele comune care există în cultura lor populară nu trebuie puse totdeauna pe seama unor influențe reciproce, ci pe existența unui substrat comun și general românesc, precum și a unor condiții de viață asemănătoare.

Concluzii. Punerea față în față a izvoarelor provenind din antichitate, evul mediu și realitatea etnografică a secolului trecut referitoare la cămașa femeiască cu mîneca răsucită duce la cu totul alte concluzii decît cele îndeobște recunoscute de autorii care au cercetat costumele românesc popular și de curte.

De origine autohtonă, așa cum o arată descoperirile arheologice din Dacia romană, cămașa cu mîneca răsucită a trecut, ca și ia românească de tip carpatic cu mîneci obișnuite, din portul popular în costumele claselor dominante, fiind folosită de acestea cu precădere în secolul al XVII-lea.

Teoria potrivită căreia această cămașă a apărut la curțile domnitorilor români ca urmare a influenței modei occidentale din secolele XVI–XVII nu are nici o bază științifică fiind vorba de

(Branul și Făgărașul), nu același lucru se poate spune despre Vrancea, zonă în care acest costum s-a purtat efectiv pînă în pragul secolului al XX-lea. Încercarea de a explica prezența cămășii cu mîneca răsucită în Țara Vrancei prin așezarea unor locuitori veniți din Țara Birsei nu este plauzibilă¹¹ întrucît se știe că statutul aparține pe care l-a avut ținutul vrîncenilor în cadrul statului feudal moldovean¹² își datora menținerea și faptului că era interzisă așezarea străinilor în hotarele ei. Pe bază de patronime se pot deduce doar unele infiltrații sporadice de peste munți în Vrancea și nicidecum colonizări masive care să fie marcate prin denumirea satului cu termenul de Ungureni, fenomen atît de desîntîlnit în Țara Românească și Moldova¹³. Chiar atunci cînd în mod excepțional a fost permisă așezarea unor locuitori din Muntenia, aceasta s-a făcut pe principiul embaticului¹⁴. În felul acesta averea ținutului (munții, pădurea, pășunile etc.) era folosită numai de vrînceni.

Prezența cămășii cu mîneca răsucită în Vrancea ne lasă să întrevădem posibilitatea răspîndirii ei în Moldova și în alte zone din care a dispărut cu timpul, limitîndu-se numai la regiunea Carpaților de Curbură. Frumusețea aparține a costumului din această regiune a țării noastre se datorează în mare măsură și folosirii unor materiale de lucru care dădeau splendoarea broderiilor de la costumele de curte din Moldova, și în primul rînd a firului metalic¹⁵. Similitudinile sînt cu atît mai surprinzătoare și merită a fi cercetate într-o viitoare

¹¹ Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 158. Autoarea datorează informația Elenei Secoșanu.

¹² D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, 1942, p. 161–162.

¹³ I. Ionașcu, *Evoluția populației din Vrancea între anii 1774–1829, date statistice inedite*, în *Revista arhivelor*, nr. 2, 1965; H. H. Stahl și Fl. B. Florescu, *L'histoire des lignées familiales*, în *Nerej, un village d'une région archaïque*, vol. I, București, 1939, p. 131–139.

¹⁴ Aurel Sava, *Documente putnene*, I, doc. 86, Focșani, 1929, p. 57.

¹⁵ Fl. Bobu Florescu, *Portul popular din Țara Vrancei*, București, 1958.

¹⁶ P. Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, 1971; I. Cherciu, *Contribuții la studiul ornamenticii tradiționale vrîncene. Tiparele de caș*, în *SCIA, Seria artă plastică*, t. 28, 1981, p. 127–133.

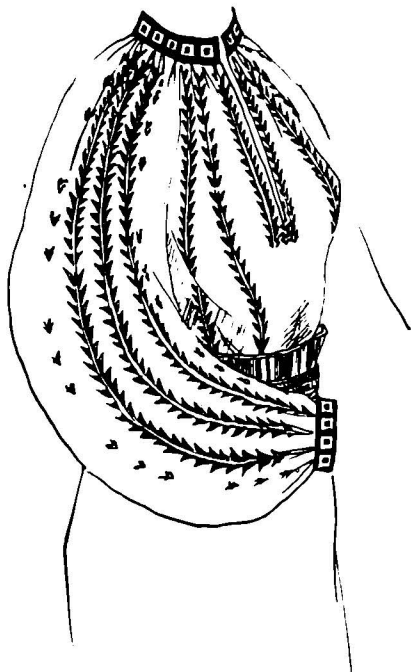


Fig. 11. Cămașă femeiască din Țara Vrancei. Muzeul sătesc Colacu, Valea Sării, jud. Vrancea.



Fig. 12. Cămașă purtată de jupnița Iuliana, soția lui Luca Arbore. Detaliu din pictura bisericii Arbore, jud. Suceava (după Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 160), prima jumătate a secolului al XVI-lea.

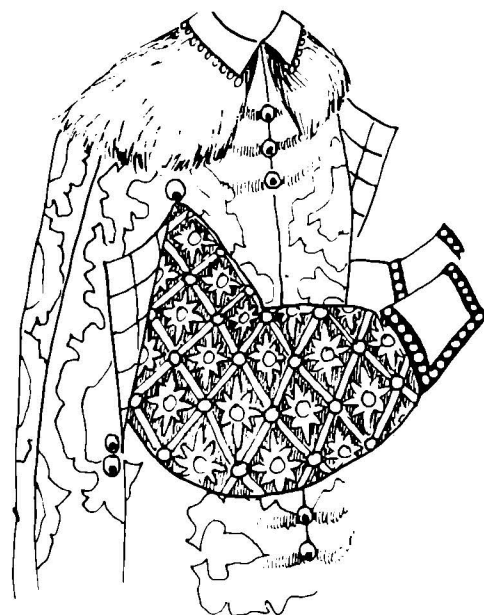


Fig. 13. Cămașă purtată de jupnița Anastasia, soția logofătului Teodor Bubuog. Detaliu din portretul aflat în groznița mănăstirii Humor, jud. Suceava, secolele XV–XVI (după Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 162).

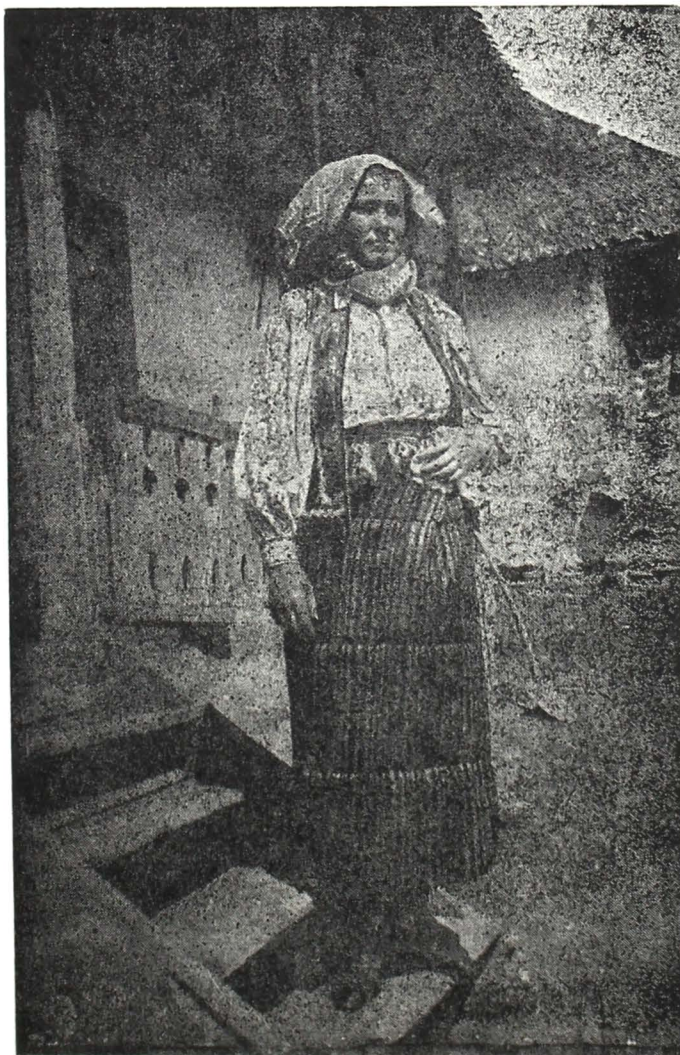


Fig 14. Femeie în costum de sărbătoare din Negriștești, Țara Vrancei (sfârșitul secolului XIX, începutul secolului XX).

două tipuri de costum cu totul diferite. Acest lucru apare cu deplină claritate atunci cînd comparăm cămașa cu mîneca răsucită ce se încadrează perfect în structura generală a cămășii românești de tip carpatic cu vestimentația occidentală contemporană sau cu costumul altor popoare în general. Nu lipsită de interes pare a fi ipoteza potrivit căreia lungimea neobișnuită a mîneșilor acestui tip de cămașă trebuie pusă în legătură cu ȋțarii bărbățești foarte lungi și ȋncreȋȋți așă cum apar și astăzi în unele zone din Moldova printre care și Țara Vrancei¹⁷. Concepȋia vestimentară căreia ȋi aparȋine croiul cămășii cu mîneca răsucită este așădar străveche. Ea derivă probabil din obiceiul oamenilor de a-ȋi proteja corpul de intemperii prin ȋnfășurarea părȋilor acestuia prin fișii de țesătură sau piei de animale. Pantalonii de forma unor benzi răsucite (*moletiere*), ȋntȋlnȋȋi frecvent în antichitatea geto-dacică (imaginile de pe metopele monumentului de la Adamclissi sȋnt un exemplu deosebit de sugestiv), în lumea bizantină¹⁸, iar astăzi în costumul popular albanez¹⁹ sȋnt cu siguranȋă o reminiscenȋă a unei ȋmbrăcămȋnȋ de virstă multimilenară.

Ƞn legătură cu frecvenȋa cămășii cu mîneca răsucită, considerăm că, prin amploarea croiului, folosirea ei a avut un caracter festiv ȋncă din perioada dacică, fapt dovedit și de imaginile care au ajuns pȋnă la noi. De asemenea, datorită faptului că ea conferea un grad de distincȋie socială ne putem explica prezenȋa ei în portul unor zone libere ca Vrancea și în costumul de curte.

Creaȋia așădar profund originală, cămașa cu mîneca răsucită face parte din patrimoniul moștenirii noastre culturale. Ea se încadrează firesc în contextul general al costumului popular românesc care trebuie privit ca „o probă adusă la maturitatea unei civilizaȋii ȋnchegate”²⁰.

UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION AU SUJET D'UNE PIÈCE DU COSTUME POPULAIRE FÉMININ DE ROUMANIE

R É S U M É

La confrontation des sources provenant de l'Antiquité, du Moyen Age et des réalités ethnographiques relevées au XIX^e siècle, concernant la chemise de femme aux manches torsées, amène l'auteur à des conclusions totalement différentes de celles communément acceptées jusqu'à ce jour par les spécialistes. Il s'agit en fait, selon l'auteur, d'une pièce d'origine absolument locale (autochtone) et qui, à l'instar de la chemise carpatique courante aux manches d'une coupe normale est passée avec le temps dans le costume des classes sociales dominantes. La noblesse l'utilisa surtout au XVII^e siècle. Ces conclusions infirment la théorie suivant laquelle ce genre de chemise aurait pénétré dans le costume de cour roumain sous l'influence de la mode occidentale des XVI^e—XVII^e siècles, car la chemise à la manche torsée d'Occident témoignait d'une coupe tout-à-fait différente.

¹⁷ Fl. Bobu Florescu, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 78—79. Autoarea pleacă de la imaginile din lucrarea lui A. Ducellier, *Les Byzantins*, Paris, 1963.

¹⁹ *Ibidem*, p. 78—79.

²⁰ M. Malița, *Precuȋntare*, în *România. Din tezaurul portului popular tradiȋional*, București, 1977, p. 5.

Ƞlustraȋia a fost executată de prof. Virginia Georgescu.

UN DOCUMENT CU PORTRET VOTIV DE LA VOIEVODUL MIRON BARNOVSCHI

Un amplu studiu datorat istoricului de artă Vasile Drăguț¹ pune în lumină cu cîțiva ani în urmă prețioasele contribuții ale epocii în care a domnit Miron Barnovschi (1626—1629; 1633) la evoluția arhitecturii și artelor decorative din Moldova secolului al XVII-lea.

Moștenitor al bunelor tradiții culturale formate și consacrate în secolele anterioare (al XV-lea și al XVI-lea), dar receptiv deopotrivă și la cultura Renașterii polone la spiritul căreia aderă², Miron Barnovschi a durat o punte de legătură între cele două perioade distincte din istoria artei moldovenești — epoca Movileștilor și epoca lui Vasile Lupu — prin care ne-am obișnuit să definim, nu pe deplin justificat, arta sec. al XVII-lea.

Miron Barnovschi a clădit mult în scurtul timp al domniei sale și, așa cum menționează izvoare scrise contemporane sau ulterioare, portretul i-a fost „seris” în unele din aceste ctitorii, fără a se păstra însă pînă azi. Se pare că ar fi existat un portret votiv la biserica mănăstirii Barnovschi din Iași³, iar despre un alt portret al voievodului la biserica Stavropighiei din Lvov pomeneste cronicarul Miron Costin⁴.

Ceea ce n-au reușit să ne restituie peste veacuri masivele zidiri, a împlinit un document emis de cancelaria din Iași a lui Miron Barnovschi, la 9 decembrie 1627, aflat astăzi în patrimoniul Muzeului județean Suceava, docu-

ment împodobit, pe lingă alte somptuoase decorații, cu portretul voievodului. Este vorba despre un hrisov solemn ce se referă la înzestrarea mănăstirii „Uspenia” din tîrgul Iași (mănăstirea Barnovschi) cu satul Toporăuți din ținutul Cernăuți și la închinarea acestei mănăstiri bisericii „Învierea Domnului” din Ierusalim.

Întreaga decorație ornamentală a documentului prezintă patru fragmente: ornamentul inițial, un semimedalion central cu Iisus Pantocrator, portretul votiv și subscrierea neautografă. Miniatura este realizată în tempera, gama cromatică fiind destul de variată: alb, roșu-vermillon, roșu-garanță, albastru-cobalt, verde diluat și saturat, negru. Se folosește din abundență soluție aurie.

Fără a fi însoțită de invocația simbolică, inițiala **E** (de la „**E**Ţ **I**MMŢA = în numele), este dispusă pe marginea stîngă a documentului în jumătatea superioară. Compoziția ornamentală este aproape indescifrabilă din cauza relei stări de conservare a acestui fragment de pictură. La bază este reprezentată o mină ținînd un vrej ce se ramifică dezvoltînd motive florale cordiforme, flori de măceș, boboci de lealea. Oricît de dificilă ar fi descifrarea desenului decorației inițiale, se remarcă originalitatea motivului minii ținînd vrejul ramificat. Probabil însă că în cazul acestui motiv, trebuie văzută și o înrîurire a manuscriselor religioase a căror decorație a influențat dintru început ornamentul din documente.

Semimedalionul cu Iisus Pantocrator este dispus pe mijlocul laturii orizontale superioare a documentului. Într-un semicerc mărginit la exterior de un vrej sinuos cu motive florale este reprezentat Iisus-archiereu, în poziție de orant, binecuvîntînd. Fondul albastru este presărat cu motive florale aurii în formă de cupă simplă sau cupă din care iese un fruct oval. Prezența acestui element iconografic este explicabilă în contextul documentului: hra-

¹ Vasile Drăguț, *O epocă artistică uitată: epoca Miron Barnovschi*, în „Buletinul Monumentelor Istorice”, nr. 1, 1973, p. 15—24.

² Vezi Aurel H. Golimas, *Un domnitor — o epocă*, Edit. Sport-Turism, București, 1980, p. 118.

³ Vezi Aurel H. Golimas, *op. cit.*, p. 88.

⁴ Vezi Miron Costin, *Letopiseșul țării Moldovei*, Edit. Minerva, București, 1979, p. 79.

mul bisericii din Ierusalim, căreia i se face donația este „Învierea Domnului”, deci era firesc ca donatorul să invoce chipul lui Iisus ca protector al său și al casei domnitoare.

Portretul votiv al domnitorului Miron Barnovschi se desfășoară pe marginile orizontală

domnului o închină bisericii din Ierusalim, avem de-a face, desigur, cu o reprezentare convențională a unei construcții de mari proporții care trebuia să sugereze în mod simbolic posibilitățile materiale și, implicit, puterea politică

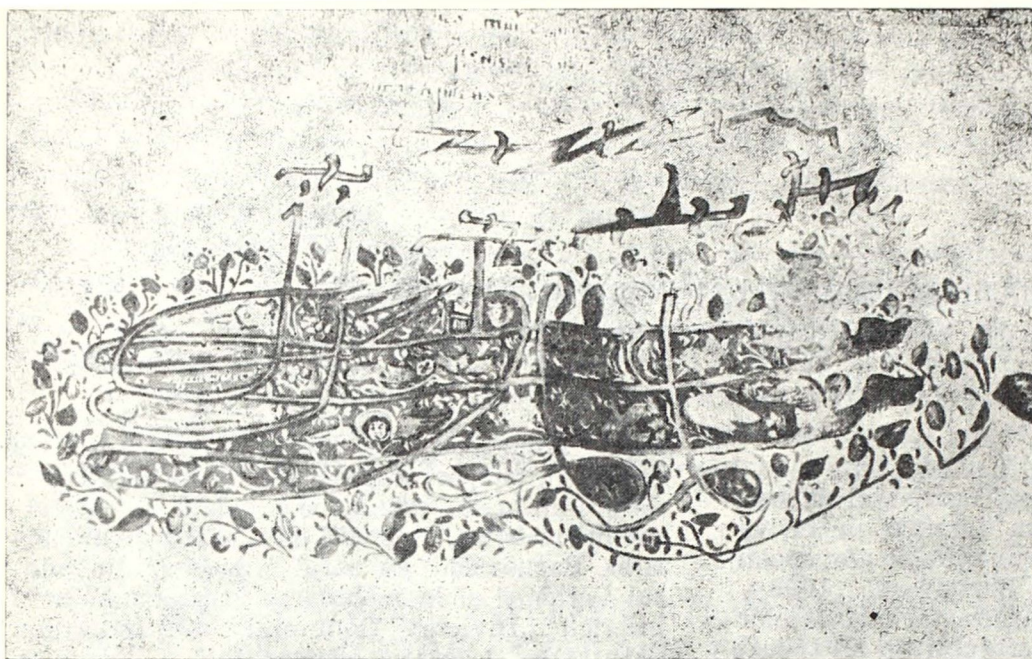


Fig. 1. Hrisov cu portretul votiv al lui Miron Barnovschi. Detaliu (Muzeul județean Suceava).

și verticală din colțul drept al documentului și reprezintă pe voievod închinând îngerului intercesor, miniatura bisericii „Adormirea Maicii Domnului” a mănăstirii Barnovschi din Iași.

În redarea portretului voievodului, miniaturistul a surprins unele trăsături care individualizează portretul, în ciuda faptului că ele sînt schițate sumar. Astfel, figura apare energică, robustă, cu barbă și mustați negre. Desenul clar conturat al sprincenelor arcuite conferă figurii o expresie spiritualizată. Veșmintele voievodului, redade destul de clar, se încadrează tipologic costumului de curte purtat în sec. al XVII-lea în Moldova și Țara Românească: anterior lung pînă mai sus de glezne și strîns la mijloc, de culoare cenușie cu reflexe argintii, avînd manșete roșii, încheiat de la gît pînă la briu cu brandenburguri (foarte greu vizibile); pe deasupra anteriorului, voievodul poartă caf-tan auriu, avînd mînele aduse mai în față, mai lungi decît poalele caf-tanului: el este împodobit cu guler larg din blană de samur, lăsat pe umeri și este căptușit în întregime cu blană, element vizibil în postura voievodului ce-și desface haina cu mîna dreaptă în care ține miniatura bisericii. Domnul este reprezentat purtînd pe cap coroană de aur cu fleuroni și rubine ceea ce, pentru vremea aceea în care puterea otomană devenea din ce în ce mai dominantă, este un act de curaj și o demonstrație a spiritului de independență amintitor al epocii de glorie a secolelor precedente.

În ceea ce privește miniatura bisericii „Adormirea Maicii Domnului” din Iași pe care

a voievodului Miron Barnovschi.

Armonios pusă în pagină, adaptîndu-se atît compoziției scenei, cît și fragmentului de text din vecinătate, miniatura cu portretul votiv este semnificativ pusă în relație cu medallionul lui Iisus Pantocrator, alcătuiind împreună formula iconografică a tablourilor votive din pictura murală — închinarea unei construcții divinității, de la care se imploră astfel protecție și indulgență —, aceasta constituind, de fapt, ilustrarea fidelă a textului documentului.

În sfîrșit, ultimul element decorativ al documentului la care ne referim este subscrierea neautografă, un pseudomononcondil de formă amplă și foarte decorativă, al cărei desen urmează curbe largi și ochiuri care lasă loc unei decorații mixte, formată din ornamente vegetale, zoomorfe, antropomorfe și teratologice: rozete, vrejuri albe cu flori roșii în formă de cupă aplatizată, șerpi, pești, cap de înger cu aripi, dragoni și alte motive al căror model este mai greu descifrabil. Subscrierea este înconjurată de vrejuri scurte cu boboci de lalea și flori în formă de cupă, iar deasupra apar litere etajate. Culoarea de fond a ornamentului este albastru-cobalt, iar contururile și motivele din interior sînt aurii.

Dincolo de portretul voievodului, aproape necunoscut⁵, documentul poartă amprenta

⁵ Singura referire la acest portret — important din multe puncte de vedere —, am găsit-o în articolul istoricului N. Grigoraș, *Mitropolitul Anastasie Crimca (1600—162)*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, an. XXXIV, nr. 3—4, martie—aprilie, 1958, p. 307.

personalității lui Miron Barnovschi pe care ne-o dezvăluie în nuanțele sale cele mai revelatoare. Actul de donație către biserica „Învierii” din Ierusalim se vroia expresia generozității domnului român care nu precupețea nici un efort material sau spiritual intru propășirea faimei sale și de aceea acest act de donație trebuia să fie ilustrat printr-un document fastuos, strălucitor, grăitor pentru elevata viață

spirituală a emitentului său.

Constituind singura reprezentare autentică a voievodului Miron Barnovschi și totodată unicul portret votiv ce împodobește un act de cancelarie domnească din Moldova, documentul din 9 decembrie 1627 prezintă o deosebită importanță în contextul istoriei artei românești.

MARINA ILEANA SAȚADOS

UN DOCUMENT DU TEMPS DE MIRON BARNOVSCHI ORNÉ DU PORTRAIT VOTIF DU PRINCE

R É S U M É

De ce voievode moldave, au fait grand bâtisseur au cours de règnes très courts (1626 — 1629, puis 1633), il ne reste qu'un seul portrait votif en dépit de ses nombreuses fondations. C'est précisément celui dont s'occupe ici l'auteur et qui se trouve sur un chrysobulle émis par la chancellerie princière moldave par ordre de Miron Barnovschi le 9 décembre 1627. Il s'agit de la donation du village de Toropăuți (dans la zone de Cernăuți) à l'une de ses fondations, le monastère de la Dormition-de-la-Vierge (« Uspenia ») de Jassy, généralement connu sous le nom de monastère Barnovschi,

ainsi que de son assujettissement à l'église de la Résurrection de Jérusalem.

Conservé aujourd'hui au Musée départemental de Suceava, ce document est particulièrement important pour l'histoire de l'art roumain au XVII^e siècle à un moment de transition entre l'époque des princes Movila et l'époque de Vasile Lupu. De plus, il offre la seule représentation authentique de Miron Barnovschi et, dans le même temps, représente le seul portrait votif ornant un acte de la chancellerie princière moldave.

CENTENARUL GEORGE OPRESCU

In noiembrie 1981, Institutul de istoria artei a comemorat împlinirea a o sută de ani de la nașterea lui George Oprescu, istoric de artă și om de cultură de renume mondial, fondatorul (1941) Institutului de istoria artei și prim-direc-tor al acestuia, pînă la moartea sa, în 1969.

O ședință omagială a avut loc la sediul institutului, în ziua de 29 noiembrie, ședință la care au luat parte numeroși foști elevi și istorici de artă, cercetători în domeniul științelor umaniste, oameni de cultură. Comemora-rea a avut loc sub egida Academiei R. S. Ro-mânia, a Academiei de Științe Sociale și Poli-tice și, bineînțeles, a Institutului de istoria artei. Personalitatea și opera lui G. Oprescu au fost evocate de foști elevi sau apropiați cola-boratori ai săi. Astfel, prof. V. Drăguț — rec-torul Institutului de arte plastice „N. Grigo-rescu” și director al Institutului de istoria artei — a vorbit despre G. Oprescu, organiza-tor și conducător al cercetării de istoria artei; Mircea Popescu a vorbit despre întemeierea unei școli de istoria artei de către G. Oprescu încă de la începutul profesoratului său, despre direcțiile de dezvoltare ale cercetării metodice, acestea fiind trasate din primii ani ai semina-rului de istoria artei de la Universitatea din București, ilustrate de către primii săi asistenți și studenți prin revista *Analecta* și colecția de studii monografice; Theodor Enescu a evocat pe cel comemorat ca reprezentantul eminent al vechiului spirit universitar și al valorilor morale ale științelor umaniste; dr. Șt. Ber-ceanu a pus în lumină rolul de catalizator cul-tural pe care decenii de-a rîndul l-a avut G. Oprescu în societatea intelectuală românească, animînd gustul pentru arte și valorile lor cla-sice; S. Alterescu a vorbit despre interesul constant al istoricului de artă pentru celelalte arte, pentru teatru și muzică îndeosebi; iar Dan Grigorescu a evocat personalitatea criti-cului de artă, interesul său mereu activ pentru dezvoltarea culturii artistice, pasiunea sa de educator. În încheiere, Dan Hăulică, președinte al Asociației internaționale a criticilor de artă, a făcut un portret total al personalității com-

plexe a lui G. Oprescu, insistînd asupra pre-zenței sale eficiente în cultura diverselor epoci pe care le-a străbătut, oferind adesea exemple de angajare responsabilă în problemele majore ale vieții culturale românești. Totodată a evo-cat relațiile internaționale ilustre ale lui G. Oprescu cu unele din cele mai mari personali-tăți ale culturii europene, contribuția sa emi-nentă la prestigiul intelectual internațional al țării noastre.

Cu prilejul acestei sesiuni comemorative a fost organizată în hallul Institutului o expo-ziție cu însemnări manuscrise ale lui G. Oprescu și cărți din biblioteca sa purtînd dedicații auto-grafe (Bergson, Valéry, Unamuno, Th. Mann, Focillon, Le Corbusier, G. Murray etc.) sau dedicații din partea elevilor și colaboratorilor.

★

Tot în noiembrie 1981, Biblioteca Aca-demiei a organizat o expoziție de documente, manuscrise și fotografii evocînd personalitatea multiplă a lui G. Oprescu, din anii studenției pînă la activitatea sa de secretar al comisiei de cooperare intelectuală a fostei Ligi a Nați-unilor și la aceea de universitar, istoric și critic de artă. Autorul expoziției și al cata-logului, Radu Ionescu, sistematizînd și comen-tînd un bogat material, a realizat o biografie intelectuală a lui G. Oprescu, ilustrativă pentru marea energie culturală a unei epoci întregi din acest secol al istoriei românești și europene.

★

Tot cu prilejul centenarului, s-a inițiat reeditarea sistematică a scrierilor lui G. Oprescu. Printre primele lucrări ce vor intra în procesul editorial se numără o nouă ediție, cu anexă bibliografică adusă la zi, a *Picturii românești în secolul al XIX-lea*; o nouă ediție, în românește (pentru prima oară) și în franceză a clasicei sale *Arta țăranului român*; o culegere de critică de artă („Viața artistică între cele două războaie”); bogata corespondență (insu-mînd apr. 400 pagini), pe mai multe decenii, primită de la Henri Focillon.

(Th. E.)

Tara noastră a fost reprezentată de dr. Răzvan Theodorescu, membru titular al Comitetului internațional de istoria artei, președintele Comitetului național român de istoria artei. Scopul principal al acestei întâlniri a reprezentanților țărilor membre în CIHA a fost, alături de analizarea progreselor făcute în cercetarea din domeniul respectiv de la ultima adunare generală (Bologna, 1979), stabilirea definitivă a tematicii celui de-al XXV-lea Congres internațional de istoria artei ce urmează să aibă loc la Viena în septembrie 1983. În urma dezbatărilor, acest program a fost stabilit, el având 8 secțiuni ce pot interesa prin tematica lor întreaga obște a istoricilor de artă din Europa și de pe alte continente. Aceste secțiuni sînt următoarele: 1. *Viena și dezvoltarea metodologiei*

în istoria de artă; 2. Istoria de artă și psihologia; 3. Regiune, școală, atelier: problema clasificării în istoria artei; 4. Accesul la opera de artă: tezaur, salon, expoziție; 5. Europa și arta Islamului în secolele XV—XVII; 6. Artă în Europa către 1300; 7. Viena și barocul european; 8. Viena și arhitectura secolului XX.

Cu prilejul adunării generale CIHA — găzduită în admirabile condiții de prestigiosul Institut elvețian pentru studiul istoriei artei din Zürich, condus de dr. Hans A. Lüthy — a avut loc și colloviul internațional „Relații între stil, tehnici și materiale”, cu participarea unor specialiști cunoscuți din Europa, Japonia, SUA.

(R. TH.)

AL XVI-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL DE STUDII BIZANTINE, VIENA, 4—9 OCT. 1981

Intre 4 și 9 octombrie 1981, s-au desfășurat la Viena lucrările celui de-al XVI-lea Congres internațional de studii bizantine, cu tema generală „Bizantinologia și anul 2000. Retrospective și perspective”. În cadrul acestei manifestări științifice tradiționale și multidisciplinare (istorie, literatură, arheologie, artă, lingvistică, filozofie, muzicologie), trei secțiuni au fost dedicate domeniului artelor figurative. Aici au fost dezbătute temele: „Funcții stilistice ale artei bizantine”, „Arhitectura bizantină”, „Europa centrală și occidentală și grecoitatea postbizantină. Producția artistică și societatea”.

În cadrul celei dintii secțiuni au fost ascultate referate și comunicări dedicate reconsiderării moștenirii elenistice în arta bizantină, artei din regiunile „periferice” ale lumii bizantine, artei în societatea bizantină, iconografiei, evoluției mozaicului, icoanei, artelor aplicate, răspindirii artei bizantine în Europa de nord, centrală și de sud-est, în lumea musulmană și în Caucaz. Cea de-a doua secțiune a dezbătut evoluția arhitecturii bizantine, văzută prin intermediul raporturilor sale cu sculptura deco-

rativă sau cu fenomenul „urbanizării”, a legăturii între sat și oraș deslușită prin prisma arhitecturii. În cea de-a treia secțiune au fost discutate aspecte inedite ale relației dintre istoria socială și istoria artistică, în cadrul fenomenului pe care Iorga l-a numit cîndva „Bizanțul după Bizanț”, al legăturilor acestuia cu restul civilizației europene; tematica a fost foarte diversă, de la răspîndirea unor forme de pictură monumentală postbizantină în insulele ioniene ale secolului al XVIII-lea și contactele acesteia cu Veneția, pînă la icoanele și broderiile postbizantine de la Viena, de la raporturile între iconografia și teologia postbizantină la tradiția medievală a manuscriselor bizantine în Italia Renașterii. În cadrul acestei secțiuni, dr. Răzvan Theodorescu a prezentat comunicarea intitulată „Manierism și prim baroc postbizantin între Polonia și Istanbul: cazul moldav (1600—1650)”, a cărei versiune mult amplificată a fost publicată în revista noastră (SCIA, seria Artă plastică, tom 28, 1981, p. 63—93).

(R. TH.)

LUCRĂRILE PRIMEI SESIUNI ANUALE A COMITETULUI NAȚIONAL ROMÂN DE ISTORIA ARTEI AL CIHA, BUCUREȘTI, 10—11 MART. 1982

In zilele de 10—11 martie a.c., s-au desfășurat în cadrul Academiei de Științe Sociale și Politice și sub egida acestui for lucrările primei sesiuni anuale a Comitetului național român de istoria artei cu tema: *Identitate regională și identitate națională în arta românească*. Bene-

ficiind de o excelentă organizare, de o participare largă și de o tot atît de cuprinzătoare audiență, sesiunea a reunit forțe ale cercetării științifice din trei centre reprezentative ale vieții culturale românești, București, Cluj-Napoca și Iași, reușind să fie și în acest mod

dăătoare de seamă asupra ansamblului preocupărilor și direcțiilor principale ale domeniului discutat.

Lucrările au fost deschise de președintele Secției de istoria și teoria artei și literaturii a Academiei de Științe Sociale și Politice, Ion Frunzetti, care a prezentat un istoric al Comitetului național român de istoria artei, salutând totodată inițiativa și eforturile pregătitoare întîlnirii inaugurate și subliniind rolul deosebit ce a revenit în cadrul lor președintelui comitetului, Răzvan Theodoreseu.

Vorbind despre „Reconsiderarea începuturilor picturii exterioare din Moldova: implicații”, primul comunicant, Ion Solcanu, a pornit de la presupunerea necesității unei perioade de experimentări anterioare ecloziunii artistice din epoca lui Petru Rareș, perioadă databilă în secolul al XV-lea, încercînd să-i reconstituie fizionomia pe baza descrierilor călătorilor străini din secolele XVI–XVII și propunînd ca verigă de legătură între cele două faze pictura exterioară de la Arbore, ipoteze ce suscită, totuși, nu puține semne de întrebare.

În comunicarea sa „Particularități stilistice în arhitectura și decorația monumentală din țările române în secolul al XVI-lea” prof. Vasile Drăguț, referindu-se la problema înriuririlor exercitate de monumentele armenesti și georgiene asupra aceloră medievale românești, a remarcat decalajul cronologic între cele două categorii de edificii și, deopotrivă, îndelungata pregătire culturală de care beneficia încă din secolul al XIV-lea arta sultanatului de Iconium în stare să asimileze o serie de elemente caucaziene. Pornind de la aceste observații, prof. Vasile Drăguț a inițiat o nouă interpretare a fenomenului abordat, arătînd în ce măsură prezența unor motive și modele tipologice în arta medievală românească poate fi explicată considerînd folosirea sau adoptarea lor prealabilă în arta turcă, în ambianța căreia activau nu puțini meșteri proveniți din teritoriile supuse, rezistența politică în țările române fiind astfel exprimată și pe plan cultural, tocmai prin apelul la vocabularul propriu unei arte imperiale, cum era cea otomană a vremii.

Ioana Cristache Panait, ocupîndu-se în comunicarea „Alba Iulia: mărturii arhitectonice ale continuității și unității românești”, de cele două biserici ale Mitropoliei românești din Transilvania de pe dealul Cetății din oraș, a atribuit, pe baza unei bogate argumentări, cuprinzînd și un document inedit, pe cea de plan triconc lui Mihai Viteazul, cealaltă încadrîndu-se în secolul al XIII-lea în temeiul analogiilor stilistice și a rezultatelor cercetărilor arheologice, subliniîndu-se totodată semnificația istorică a tipologiei monumentelor analizate.

În comunicarea „Locul epocii lui Matei Basarab în unitatea și specificitatea artei românești. Cîteva considerații asupra unor monumente sculptate în lemn”, Florentina Dumitrescu a încadrat iconostasele din perioada studiată în contextul larg al artei medievale din țările

române, plasîndu-le din punct de vedere stilistic, la intersecția dintre geometric și tendința spre concret, dintre convenție și reflectarea realului, accentuînd cu deosebire, în legătură cu operele analizate, continuitatea între perioada Matei Basarab și cea cantacuzină.

În același perimetru cronologic și implicit, în bună măsură, problematic, Cristian Moisesescu, referindu-se la „Arhitectura epocii lui Matei Basarab între tradiție și inovație”, a demonstrat pe larg caracterele specifice și originale ale ctitoriilor epocii respective, iar Tereza Sinigalia a analizat cu acribie „Locul ansamblului de la Strehaia în arhitectura Țării Românești” argumentînd asupra utilității rediscutării unor monumente considerate cunoscute, dar care pot oferi premisele unor reevaluări dintre cele mai complexe.

În comunicarea sa „Despre inovația artistică moldovenească a veacului al XVII-lea”, Răzvan Theodoreseu a realizat proiecția universului artistic înfățișat într-o generoasă perspectivă culturală, îmbrățișînd, alături de evoluția faptului de artă, o întreagă constelație de aspecte ale vieții politice, sociale, cărturărești ale timpului, din unghiul cărora s-a desprins contrastul dintre inovația moldovenească și tradiționalismul muntean în secolul al XVII-lea. Referindu-se la sursele ce au alimentat inovația moldovenească, Răzvan Theodoreseu a amintit manierismul și prelungirile sale în aria central și est-europeană, arta icoanelor ruse, arta islamică, recuperată între altele de sarmatismul polonez, primul baroc clasicizant polon, relevînd pe larg modul cum toate aceste izvoare au fost topite într-o originală sinteză, expresia unei epoci de înflorire culturală.

Prezentînd „Observații asupra compoziției în pictura brincovenească timpurie”, Corina Popa a reliefat trăsăturile ce atestă închegarea organică a unui stil în pictura meșterilor Constantin și Ioan de la Biserica Doamnei, analizînd cu pertinentță valorile formale și geometria secretă a decorației zugrăvite împodobînd monumentul bucureștean.

Anca Vasiliu a disociat cu finețe implicațiile subiectului „Alegoria în epoca brincovenească: premise iconografice în definirea unui stil”, urmărind evidențierea relațiilor dintre literatură și pictura vremii. Spațiul artistic post medieval transilvan a fost abordat de Nicolae Sabău în comunicarea „Turcomania în plastica barocă din Transilvania secolului al XVIII-lea”, tratînd despre iconografia sculpturii baroce și fundalul ei politico-social, și de Marius Porumb care, aducînd „Contribuții privind pictura românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea”, s-a referit la interferențele acesteia cu pictura din Țara Românească.

Dezvoltînd tema „Patriciatul și monumentele urbane în Moldova și Țara Românească înainte de 1800”, Eugenia Greceanu a întreprins o amplă analiză a programelor arhitecturale specifice acestei păтури înstărite a orașenimii

medievale, cu rol în conducerea politico-administrativă a aşezărilor urbane, insistând asupra cazului locuinţei, caracterizată în toate elementele sale componente particulare.

Teodora Voinescu a vorbit despre „Portretul de familie în pictura murală din Dolj şi din Gorj (1750—1850). Incidenţe stilistice şi sociale”, făcând o amănunţită repertoriere a monumentelor şi detaliind aspectele legate de sociologia comenzii.

Referindu-se la „Receptarea românească a portretului european în primele decenii ale secolului al XIX-lea”, Radu Ionescu a marcat la rîndul său pasul cronologico-stilistic în arta veacului trecut, în timp ce Mihai Ispir, prezentînd „Aspecte privind gustul neoclasic şi manifestarea sa în arhitectura ţărilor române în secolul al XIX-lea”, a adus în discuţie activitatea arhitectului Ştefan Emilian.

Comunicările consacrate artei secolului XX au circumscris teme variate pornind de la chestiuni de metodă a cercetării şi pînă la investigarea unor perioade de timp şi probleme foarte strict circumscrise ale artei româneşti.

Amelia Pavel, în comunicarea sa „Spaţiul transilvănean şi arta modernă”, s-a oprit asupra artei transilvane insuficient cunoscută şi cercetată, a cărei trăsătură definitorie o consideră coexistenţa, adeseori în cuprinsul operei aceluiasi artist, între conservatorism şi deschidere spre nou. De aici şi necesitatea de a adopta, a insistat autoarea, o metodă de cercetare adecvată în spiritul cercetărilor recente întreprinse, de pildă, de Werner Hoffmann asupra artei central europene, metodă care să facă posibilă depăşirea izolării prea tranşante a aspectelor novatoare de cele tradiţionale după criteriile de gust.

Tot de arta transilvăneană la începutul secolului XX s-a ocupat Gheorghe Vida în comuni-

care sa „Elemente simboliste la artiştii din Transilvania (1900—1925)”. Aducînd în discuţie numele unor pictori ca Octavian Smigelschi, Vida Arpad, Hans Bullhardt, Balogh Istvan etc., unele dintre ele foarte puţin cunoscute, autorul stabileşte punctele de contact ale operei acestora cu diversele orientări ale simbolismului european.

În „Receptarea constructivismului în elaborarea unor modalităţi particulare din avangarda românească”, Andrei Pintilie porneşte de la ideea că avangardismul exista ca stare de spirit în România încă înainte de primul război mondial. El urmăreşte momentele principale — expoziţii, opere de referinţă, înfiinţarea de reviste, relaţii cu avangarda internaţională — şi modalitatea specifică de constituire a avangardei româneşti. Este relevată îndeosebi contribuţia constructiviştilor Marcel Iancu şi M. H. Maxy, dar şi a lui Victor Brauner, în faza de început, şi Corneliu Mihăilescu.

Sub titlul „Geometrie şi sensibilitate în arta românească”, Octavian Barbosa şi-a propus o definire a timbrului particular al artei româneşti pe care l-a găsit în subtila fuziune a unor contrarii — înclinaţia spre geometrie şi expresia lirică. Exemple din arta secolului nostru, de la Brâncuşi la artiştii contemporani, i-au oferit argumentele necesare demonstraţiei.

Chestiuni de metodologie a cercetării au reţinut atenţia lui Raoul Şorban în „Cîteva consideraţii istoriografice asupra identităţii naţionale în arta Europei est-centrale”, iar Ioana Vlasiu în „Pictura românească din anii '20 şi conştiinţa tradiţiei” s-a ocupat de modul în care a fost înţeles, în deceniul al treilea, conceptul de artă naţională şi de reflexul său în pictura lui Francisc Şirato, Theodorescu-Sion şi Sabin Popp.

(M. I. şi I. VL)

MASA ROTUNDĂ ROMÂNŌ-AMERICANĂ DE ETNOLOGIE ŞI ANTROPOLOGIE CULTURALĂ (CLUJ-NAPOCA, 9—10 APR. 1982)

In organizarea Muzeului etnografic al Transilvaniei şi al Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă, la Cluj-Napoca a avut loc în zilele de 9 şi 10 aprilie 1982 o întîlnire de lucru a specialiştilor români din domeniul cercetării culturii populare şi a unor cercetători americani care lucrează în prezent în ţara noastră. Întîlnirea s-a desfăşurat sub forma unei mese rotunde, de caracter informal, la care s-au expus opinii, s-au schimbat idei, s-au conturat interesante experienţe personale rezultate din aplecarea asupra fenomenului culturii populare din ţara noastră. Tema generală a mesei rotunde a fost: „Cercetarea culturii tradiţionale şi a mutaţiilor culturale contemporane”. Subiectul a permis desfăşurarea unei ample problematice cu variate deschideri asupra modernizării şi schimbărilor sociale petrecute în ţara noastră, asupra conceptelor de structură şi proces în tradiţia populară, asupra identităţii

culturale a comunităţilor sociale rurale, urbane, zonale, naţionale. Atît între români, cit şi între americani s-au găsit cercetători cu experienţă în cele mai diverse specialităţi ale ştiinţelor social-umaniste; etnologi, antropologi, lingvişti, istorici, arheologi, sociologi, psihologi, pedagogi, folclorişti, etnomuzicologi, muzeografi. Era firesc ca discuţiile să se poarte asupra unor variate aspecte incluzînd preocupări teoretice, dar şi observaţii rezultate din cercetările de teren, precum şi comentarii cu privire la metodologia folosită. Fără să fie sistematic trecută în revistă cercetarea antropologică americană desfăşurată în România în ultimii cincisprezece ani, din cuvîntul oaspeţilor a reieşit modul de abordare al realităţii româneşti, subliniindu-se utilizarea cu precădere a metodei observaţiei participante şi a procedurii de lungă staţionare într-o localitate aleasă — de regulă în zonele etnografice din nord-vestul României.

Rind pe rind, cercetătorii români și cei americani au înfățișat problemele studiate, discuțiile orientându-se mai cu seamă asupra asemănării sau deosebirii dintre abordările românești și cele americane ale diferitelor aspecte luate în considerare, asupra metodelor și tehnicilor specifice folosite în cercetare.

Katherine Verdery și Joel Marrant au prezentat, pe scurt, diversitatea antropologiei culturale americane („s-ar putea spune că există atâtea antropologii cîți antropologi există”), precum și tendința de integrare a diverselor ramuri și subramuri ale antropologiei în ceea ce s-ar putea numi „știința omului”, aceasta fiind și explicația prezenței în țara noastră a unor specialiști în lingvistică (Charles Carlton, Harry Senn), în arheologie (Linda Ellis), în economie (Curtis Harvey), în sociologie (Irina Lăzăreanu), în antropologie culturală (Katherine Verdery, Joel Marrant, Kenneth Honea, Beverlee Fatse, Lawrence Salzman, acesta din urmă fiind specialist în domeniul antropologiei „fotografice”). Vorbitorii americani au subliniat marele interes pe care îl au față de realitatea etnografică a țării noastre, precum și faptul că au învățat foarte mult din contactul lor cu această realitate. Au fost evocate dificultățile legate de alegerea unei localități reprezentative și, în acest context, s-a sugerat, din partea română, că ar trebui oarecum diversificată din punct de vedere teritorial cercetarea colegilor americani, dîndu-se exemple de zone etnografice de mare interes situate în Oltenia sau Moldova. După cum poate că ar trebui abordată și cercetarea unor zone

mai puțin izolate, în care să se poată surprinde interacțiunea factorilor rurali și a celor urbani în procesul transformărilor ce au loc în țara noastră.

Rodnicia cercetărilor întreprinse de antropologi americani în România face necesară o „bancă de date” care să pună la îndemîna cercetătorilor din ambele țări informațiile și rezultatele obținute în lungi ani de studii. Katherine Verdery, care a reprezentat și cunoscuta instituție IREX, specializată în promovarea schimburilor de cercetători, a sugerat ca asemenea informații să fie stocate și la două unități importante din România, propunîndu-se Muzeul satului și de artă populară din București și Muzeul etnografic al Transilvaniei.

Schimbul de idei româno-american s-a dovedit fertil, constituindu-se ca o treaptă nouă în colaborarea științifică dintre cele două țări. Atît organizatorii clujeni — directorul Tiberiu Graur al Muzeului etnografic al Transilvaniei —, cît și partea americană reprezentată, în afara cercetătorilor menționați, de domnul Alvin Perlman, consilierul pentru presă și cultură al Ambasadei Statelor Unite la București și doamna Merrie Blocker, asistentă a consilierului, au asigurat cele mai bune condiții pentru această masă rotundă desfășurată în spiritul exigenței științifice și a relațiilor prietenești între cercetătorii români și cei americani, în final sugerîndu-se continuarea contactelor de acest fel.

PAUL PETRESCU

MARIUS BUNESCU. 1881—1981 — Expoziție omagială, Muzeul de artă al R. S. România, București, 1982 (58 p., 55 reprod.)

Expoziția Marius Bunescu, organizată de Muzeul de artă al R. S. România, în februarie 1982, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea pictorului este, așa cum precizează catalogul, o expoziție omagială și nu una retrospectivă. Astfel preveniți nu putem pretinde expoziției contribuții la mai buna cunoaștere a operei. Într-adevăr, expoziția nu surprinde și nici nu contrariază în vreun fel, ci confirmă și ne readuce în atenție imaginea deja cunoscută a pictorului — am zice imaginea unui Bunescu „de muzeu”, adică a acelei părți a operei sale socotită a fi reprezentativă. Expoziția privită din acest punct de vedere este o reușită; catalogul păstrează același caracter omagial, adică se limitează la o cronologie bogată în date, privind biografia și activitatea pictorului, cit și la un text introductiv semnat de Doina Schobel și Dana Herbay care evocă în mare personalitatea sa artistică.

Numele lui Marius Bunescu își află deplina rezonanță atunci când ne oprim în pictura românească la dezvoltarea peisajului urban.

Dacă Luchian pictase, prin 1908—1909, periferia bucureșteană, imagine remarcabilă mai puțin pentru pitorescul ei, cu toate că inedit la acea dată, și mai mult pentru intensitatea sentimentului, nu este mai puțin adevărat că tema rămâne totuși episodică, marginală în opera sa. Astfel încât cultivarea cu consecvență a peisajului urban rămâne în sine o nouă, atît în anii premurgători, cit și în cei imediat următori primului război. Abia mai tirziu, odată cu deceniul al treilea, am putea vorbi de prezența unei experiențe moderne a orașului în pictura românească.

Dacă pictura modernă de la expresionism încoace speculase suficient de mult asupra acestei teme — și era firesc ca mediul nostru artistic să înregistreze unele ecouri — preferința pentru peisajul urban pe care încep să o manifeste o seamă de pictori români după 1920,

trebuie văzută mai degrabă ca un simptom al reacției împotriva spiritului sămănătorist, împotriva ruralismului idilic postgrigorescian. Să reamintim că, în 1913, Tonitza reclama, cu vehemența ce-i era proprie, o artă a orașului, încercînd să ofere și în pictura sa, dar mai ales, în grafică, unele soluții. „Vom avea fatal o reacțiune”, spunea el. De la „tărănismul căzut în dulcețuri rustice” se va trece aproape subit la un fel de „orășenism” grav și simbolic, la viața tumultuoasă a tirgurilor, unde omul nu va însemna numai un accesoriu decorativ și amuzant”.

Întreaga pictură a lui Tonitza din anii de după război, pornită din exigențe etico-sociale, cieliul *Din viața celor umili*, de pildă, sau scenele cu bătrîni ce poartă titlul *La azil, Ospiciu* etc. poate fi subsumată imperativului de a crea o artă a neliniștilor și tragediilor vieții citadine.

Pictura lui Marius Bunescu înscrie și ea un capitol în mai largă problematică a peisajului urban, care, așa cum s-a precizat în pictura românească, deși legată de arta pe care o preconiza Tonitza, nu s-ar putea spune că a implinit programul schițat de acesta.

Esențială pentru formarea unei atitudini față de actul artistic, pentru dobîndirea unei înțelegeri a rostului artei a fost pentru Marius Bunescu întîlnirea cu pictura impresionistă. Vorbînd, mai tirziu despre plecarea sa, în 1913, la Constanța, acesta spune: „mă dusesem spre a privi natura în față”. Lecția impresionismului însemnase pentru Bunescu, înainte de toate revelația naturii, a necesității unui contact nemijlocit cu ea, însemnase chiar o provocare a trăirii exaltate și plenare a propriilor senzații în fața spectacolului naturii.

Scrupulul verist al pictorilor impresionisti care se împlinea în confruntarea cu natura trebuie recunoscut în afirmația lui Bunescu. Apoi cu alt prilej, referința la crezul lui Rodin care, spune Bunescu, „niciodată nu-și fixa poza, nu imagina nimic, așteptînd să vadă natura însăși evoluînd în fața lui...”, confirmă aderarea sa la impresionism, nu atît sau nu numai la procedeele formale, cit mai ales la ideologia sa.

Totuși peisajul înțeles ca pretext pentru o pictură a reflexelor a fost practicat de Bunescu doar scurtă vreme. Această etapă a picturii sale nu este concludent reprezentată — și nu facem un reproș organizatorilor de vreme ce o retrospectivă nu a stat în intenția lor — deși două lucrări din 1919 figurează în expoziție. Prezența mai multor peisaje ortodox impresioniste ar fi fost o portună totuși pentru că abia în contrast cu ele s-a definit stilul ce l-a impus pe Bunescu și caracterul lui de noutate, mai greu sesizabil astăzi, ar fi devenit mai lesne perceptibil.

Existau însă premise în gindirea lui Bunescu și pentru un alt fel de a vedea peisajul. O dovedește mărturisirea sa ce reînvie perioada de formație în mediul parizian.

„Mă instalasem la Paris, în Montmartre, cu gindul de a-i picta înfățișările atit de caracteristice, atit de diferite de restul cetății, dar acolo mi-am dat seama că nu putea fi vorba numai de o îmbrăcăminte pitorească a vechilor ziduri, oricît de colorate, ci de un conținut cu mult mai adinc ce trebuia trăit îndelung și pe-ndelete pentru a se putea ajunge la miezul lui”.

Din această perspectivă trebuie privită opera lui Marius Bunescu.

În contextul confruntării unor direcții artistice diferențiate care caracterizează deceniul al treilea, cultivarea consecventă și cu un nou sentiment a peisajului urban, așa cum apare mai ales la Bunescu și Ghiță, dar și la mai tinerii Vasile Popescu, Iorgulescu-Yor etc. primește aproape individualitatea unei tendințe de-sine-stătătoare.

Peisaje urbane a pictat și Tonitza, dar ecoul lor a fost într-un sens mai mic. Materia lor picturală era, ce-i drept cu mult mai prețioasă, tonurile mai rare și mai pline de strălucire, mărturisind o concentrare asupra laturii formale. Le lipsea însă acea dureroasă intensitate a sentimentului difuz impregnat în operă care a făcut faima peisajelor lui Bunescu în epocă.

O reală apropiere există însă între Bunescu și Ghiță, mai ales pentru această perioadă, deoarece după 1930 evoluția lor va fi divergentă. Posibila analogie dintre cei doi artiști se consumă însă mai curînd la nivelul structurii psihologice și artistice decît la cel stilistic. Stabilitatea și echilibrul interior, umilința de artizan, calma și negrăbita interogare a tainelor meșteșugului subsumate unei adinci necesități de exprimare sînt note comune definitorii pentru unul ca și pentru celălalt, care, la un moment dat, se traduc în operă prin preferința pentru o aceeași categorie de motive și, mai mult decît atit, printr-o reacție emotivă similară.

O altă analogie ce s-a făcut, în epocă, cu oarecare insistență, este cea dintre Bunescu și Utrillo. Îi apropie într-adevăr o aceeași privire tandră și complice asupra vieții anonime din cartierele mărginașe, o candoare și o puritate a sentimentului care îl tăcea pe O. W. Cisek să vorbească despre primitivismul lui Bunescu. Asemănările dintre cei doi se opresc însă aici pentru că pictura lui Bunescu nu are

nimic naiv în sensul unei stîngăcii, fie ea naturală sau simulată, în minuirea limbajului pictural. Bunescu este un cunoscător al meseriei, chiar dacă nu un virtuoz al ei și pictura sa se naște dintr-o perfect controlată prelucrare a datelor specifice ale limbajului plastic. Și, diferențiindu-se din nou de pictorul francez, Bunescu se apropie cu interes și de priveliștile prestigioase și monumentale ale orașului modern. Aceste peisaje își pierd aura intim-melancolică. Un ecou, foarte vag e drept, al acelor imagini ale orașului modern văzut ca organism autonom, ostil existenței umane, ce aparțin iconografiei expresioniste, dar și Noii Obiectivități, pare să răsune aici. Palatul de justiție, Scara teatrului — tablouri prezente în expoziție — și variante în care apare clădirea fostului teatru național ar putea fi citate aici.

Nu putem fi totuși de acord cu părerea susținută în prefața catalogului că pictura lui Bunescu în ansamblul ei ar fi dominată de un sentiment ce „ne transportă spre atmosfera expresionismului german”, pe care Bunescu „a avut ocazia să și-l apropie în perioada anilor de formație”. Că între Bunescu și expresionism nu a existat nici un contact, cel puțin în faza studiilor sale la München o dovedește *Autoportretul* pictat în 1912 (decî după 6 ani de ședere, cu unele întreruperi, la München, după cum se precizează chiar în catalog), aflat în expoziție.

Într-adevăr în legătură cu tabloul *Povara* din 1922 s-a vorbit de ecouri expresioniste, dar acestea au fost puse pe seama tabloului belgianului Laermans aflat la Muzeul Simu, al cărui custode Bunescu era. Dealtfel *Povara* rămîne un tablou izolat în opera pictorului, fără urmări în noua direcție pe care părea să o indice. Această lucrare trebuie pusă în legătură cu reacția antiimpresionistă care după război se intensificase și în ambianța artistică românească.

În sfîrșit, în legătură cu portretul soției sale, intitulat *Pe terasă la mare*, aflat și el în expoziție, ar trebui amintit și interesul lui Bunescu pentru neoclasicismul foarte „la modă” și în pictura românească din anii '20.

Peisajele mai tîrzii pictate între 1930 și 1940, lucrări de remarcabilă ținută artistică, mărturisesc totuși o oarecare curiozitate de turist, fie el chiar și pictorul sensibil și cultivat care era Bunescu. Domină un gust excesiv, dacă nu al exoticii în orice caz al caracteristicului. Imagini ale Veneției sau cele din Norvegia, Grecia sau Olanda stau toate sub semnul maturității artistice, a siguranței de sine în minuirea mijloacelor picturii, a unei emoții reale și sincer exprimate. Totuși tensiunea lăuntrică și gravitatea lucrărilor mai vechi a cedat locul unei contemplări mai detașate, unui ton predominant liric.

Rememorarea acestor cîteva probleme puse de pictura lui ni s-a părut utilă cu ocazia expoziției Bunescu.

IOANA VLASIU

* * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, București, Edit. Acad., 1981, 178 p.

Prestigioasă publicație a Editurii Academiei R.S.R., *Pagini de veche artă românească* se află acum la cea de-a patra apariție a sa. Volumul cuprinde un amplu studiu al Corinei Popa, *Biserici sală gotice din nordul Transilvaniei* (p. 7—88, 38 foto alb-negru, 4 planșe pliante, rezumat în limbă franceză), citeva dintre rezultatele cercetărilor efectuate asupra picturii din bisericile de lemn din Maramureș de către Anca Pop-Bratu, *Precizări în legătură cu activitatea unor zugravi de tradiție postbizantină în Maramureșul istoric* (p. 89—126, 34 foto alb-negru, rezumat în limba franceză) și un material aparținând lui Ioan Dimitrescu, *Capitelul în arhitectura din Țara Românească* (p. 127—178, 3 foto alb-negru, 176 fig. la sfârșitul textului, rezumat în limba franceză).

Studiul Corinei Popa, conceput în prima sa parte ca un repertoriu alfabetic al bisericilor sală gotice din zona studiată — județul Bistrița-Năsăud și nordul județului Cluj —, depășește limitele unei simple repertorii a monumentelor, cuprinzând, pe lângă „prezentarea monografică” a bisericilor, date culese din documentele vremii, o amănunțită analiză a „elementelor structurale și a celor decorative” (materiale de construcție, forme de plan, sisteme de boltire, ogive, console, contraforturi, portaluri, ancadrame de ferestre, mobilier) și, în final, o încercare de grupare a monumentelor în vederea stabilirii unor relații cu „centre și zone învecinate”. Precizăm că au fost studiate numai bisericile de sat, „categorie de monumente foarte puțin cercetate până în prezent” și care „reflectă în modul cel mai autentic expresia locală, specifică, a goticului transilvănean, oglindind în forme artistice atât posibilitățile economice, cât și necesitățile spirituale și realitățile de civilizație ale mediului sătesc transilvănean din evul mediu” (p. 7)¹.

¹ Bisericile de sat ca o categorie distinctă de monumente, au intrat doar de curând în atenția cercetătorilor. Este remar-

Lărgind cu mult sfera cercetărilor sale, a căror prim rezultat a fost deja publicat în 1970², Corina Popa aduce în discuție 42 de monumente din zona studiată, încercând, prin analiza amănunțită a formelor de plan, a elevațiilor și a detaliilor structurale sau decorative, prin interpretarea știrilor culese din documente și printr-o judecată critică a opiniilor predecesorilor săi, datarea mai exactă a bisericilor în limitele secolelor XV și XVI și stabilirea locului fiecărei ctitorii în contextul arhitecturii zonei cercetate. A fost acordată o atenție specială, așa cum ține să precizeze însăși autoarea, „elementelor profilate” și „caracterului profilurilor, pentru că la aceste monumente goticul se exprimă mai cu seamă prin detalii” (p.13).

Autoarea propune gruparea materialului studiat pe patru zone geografice: Gherla, Beclean, Dej și Bistrița, în prima zonă incluzând o parte din bisericile cu cor pătrat și cu elemente gotice timpurii, în cea de a doua, construcțiile prin care se poate urmări modul în care a fost interpretată arhitectura gotică pe plan local și într-o manieră rustică, elementele comune ale acestor monumente fiind „ferestrele înguste lipsite de menou și portalurile simple, fie cu lintelul pe console arcuite, fie în arc frânt, profilate cu un tor pară” (p. 80), cea de a treia zonă având ca centru de iradiere a influențelor gotice șantierul bisericii reformate din Dej, iar ultima și cea mai omogenă, zona Bistriței. Șantierul de la Dej a cuprins în raza sa de influență și districtul Bistrița, depășind cu mult regiunea învecinată orașului, și totuși „comunitățile sătești, cu necesități mai reduse și

cabilă în acest sens, de exemplu, cartea lui Marosi Ernő, *Magyar falusi templomok*, Budapesta, 1975.

² Corina Popa, *Biserici gotice iluzii din jurul Bistriței*, în *Pagini de veche artă românească*, vol. I, București, 1970, p. 299—324. În acest articol sînt prezentate numai bisericile din Jelna, Budacul de Jos, Arcalia, Dîpsa, Lechința, Vișoara și Târbuiu.

resurse economice sensibil mai mici n-au putut prelua decât unele elemente izolate” și în special au imitat sistemul de sprijin (p. 80). Alături de constructorii transilvăneni, care au avut ca model ctitoria din Dej, la Mănăstirea și Cornești a fost surprinsă prezența unui meșter moldovean ce a introdus aici tipul de turn vestit obișnuit arhitecturii moldovenești din timpul lui Ștefan cel Mare, dar nemaiîntlnit în Transilvania. Monumentele din zona Bistriței sint caracterizate prin prezența, în general, a turnurilor plasate de cele mai multe ori la o anumită distanță de biserică și aflate inițial, probabil, pe traseul unui zid de incintă și prin bogăția și valoarea artistică a elementelor de decor. Autoarea remarcă, ca urmare a unei atente analize, prezența aceluiași sistem decorativ al ferestrelor — motive flamboiante combinate cu arcuri semicirculare festonate — la biserici din zona Bistriței și la pronaosul bisericii Sf. Nicolae din Bălinești, sau la câteva dintre ctitoriile lui Petru Rareș, subliniind astfel justetea știrilor documentare privind relațiile artistice dintre Bistrița și Moldova. Credem că ar fi fost util să se fi insistat atît asupra acestor legături, amintite numai prin citarea contribuției lui Nicolae Iorga în acest sens³, cît și fie și numai asupra unei sumare analize comparative extinse la monumentele ce depășesc zona Ciucului, singura avută în vedere în afara regiunii studiate⁴. Desigur, o astfel de investigare ar fi depășit limitele subiectului propus dar ar fi adus argumente în plus la conturarea concluziilor finale ce privesc arhitectura de sat gotică transilvăneană în totalitatea ei.

Această arhitectură este considerată o variantă locală a unui gotic provincial, în cadrul ei ajungîndu-se la „simplificări ce vizează esențialul”. „Majoritatea bisericilor sint gotice prin detalii, în ansamblu ele rămîinînd tributare romanului, sau nu evidențiază prin spațiul realizat și prin proporții apartenența clară la gotic” (p. 83).

Simplitatea acestor monumente, fie că este vorba de plan, aspect exterior sau spațiu interior, fie că se referă, dacă extindem zona de interes, la decorația pictată a bisericilor de sat, acolo unde ea există, se explică, credem alături de autoare, prin posibilitățile economice mai reduse ale celor ce ctitoreau un lăcaș în mediul sătesc și lipsa contactului direct cu centrele artistice mari, dar și prin existența unei mentalități proprii universului rural.

³ N. Iorga, *Documente românești din arhivele Bistriței*, București, 1899, p. 42.

⁴ Dealtfel, autoarea însăși atrage atenția asupra faptului că „o cercetare amănunțită a zonei Ciucului, urmată de o studiere comparativă cu regiunea noastră, ar putea duce la concluzii pe care noi nu îndrăznim să le avansăm. Dar chiar și ea va rămîne insuficientă atîta timp cît întreaga arhitectură de sat gotică din Transilvania nu va fi cercetată” (p. 82—83).

Construindu-și temeinic și cu prudență ipotezele, analizînd cu mult spirit de observație și cu minuțiozitate monumentele din județele propuse studiului, Corina Popa a reușit să demonstreze utilitatea unor astfel de cercetări, adăugînd o contribuție valoroasă literaturii de specialitate.



În secolul al XVIII-lea, condiții istorice similare au dus la crearea unui fenomen cultural comun atît la nord, cît și la sud de munții Gutii. Cu toate acestea nu s-a încercat pînă în prezent elaborarea unei sinteze care să demonstreze unitatea etnică și artistică a întregii regiuni, singurele lucrări cu caracter sintetic, dar limitate numai la depresiunea Maramureșului, fiind cartea lui I. D. Ștefănescu, *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968, și voluminosul studiu monografic al lui V. Brătulescu, *Biserici din Maramureș* din BCMI, 1941. Pe lîngă acestea mai pot fi enumerate numeroase articole cu caracter informativ sau monografic care au îmbogățit literatura de specialitate mai ales în ultimul deceniu.

Studiul Ancăi Pop-Bratu anunță, așa cum precizează autoarea, o lucrare mai amplă în care pictura din bisericile de lemn maramureșene va fi reconsiderată dintr-o nouă perspectivă (p. 89, notă). Nu credem că mai este necesar să subliniem importanța unei astfel de lucrări. În această „primă etapă” s-a urmărit cercetarea picturilor de tradiție postbizantină, modul în care influențe directe ale picturii moldovenești sau indirecte ale artei de tradiție postbrincovenească „au fost asimilate și interpretate în spiritul artei populare de meșteri, zugravi și iconari localnici”.

Bisericile de lemn din Maramureș datează în special din veacul al XVIII-lea, printre cele mai vechi („două sau trei”) care au scăpat ultimei invazii a tătarilor din 1717 putînd fi socotită biserica din satul Mănăstirea⁵. Anca Pop-Bratu are meritul de a readuce în discuție acest monument pe care îl datează cu certitudine în secolul al XVII-lea, considerînd o parte din ansamblul pictat aici ca fiind, probabil, opera zugravului bisericii din Breb (Breb—1626).

În continuare, autoarea se oprește asupra celor mai importanți reprezentanți ai picturii postbizantine din Maramureșul veacului următor: Alexandru Ponehalski și Radu Munteanu. O analiză atentă și fine observații au dus la surprinderea trăsăturilor caracteristice picturii lui Ponehalski și la conturarea clară a personalității acestui artist. S-a putut urmări astfel evoluția stilului de la primul ansamblu pictat de el (Călinești Căeni — 1754) pînă al ultimul pe care îl cunoaștem (Ieud — cca 1782)

⁵ Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, 1970, p. 223—224.

și în care este vizibilă maturitatea formației artistului. Ca urmare a cercetării minuțioase a picturii maramureșene, Anca Pop-Bratu a reușit să atribuie zugravului amintit mai multe icoane nesemnate ca fiind ale lui până în prezent (de multe ori, din prea multă prudență, unele sînt considerate numai „lucrate în stilul lui Ponehalski” (p. 95, nota 14; p. 101, nota 120; sau p. 103)), și pictura tîmplei ctitoriei din Desești.

În Muzeul din Sighet se mai găsesc cîteva piese nesemnate și nedatate care pot fi cu ușurință atribuite lui Alexandru Ponehalski (de exemplu: două icoane din Berbești, una de la Breb, o icoană și ușile împărătești de la Vișeu de Mijloc sau alte icoane de proveniență necunoscută). Tot Ponehalski a pictat icoanele de la Săliște (*Botezul, Încoronarea Fecioarei* — 1760, fig. 1) și un dulap, probabil un proscomidiar aflat azi în naos, două icoane din biserica Nistoreștilor tot din Săliște (*Încoronarea Fecioarei* — 1772, *Sf. Gheorghe omorînd balaurul* — 1765, fig. 2) și două cruci de la Budești 1767, 1779, mai 10.

Opera lui Radu Munteanu reprezintă o etapă mai rusticizată a picturii maramureșene. Autoarea remarcă predilecția zugravului pentru aspectul decorativ al picturii în care elementele ornamentale ocupă un loc mai important decît pînă acum (Desești — 1780). Originar din Ungureni, Radu Munteanu și-a desfășurat o bună parte din activitate în zona Lăpușului (Ungureni, pronaos — 1782, Rogoz, Biserica Sf. Arhangelhi Mihail și Gavril — 1785, cele două biserici din Dobric — 1798—1800).

Semnalmă din nou prezența autoportretului meșterului însoțit de inscripția „Eu ticălosu zugrav” în pictura pronaosului bisericii din Ungureni⁶. Asemenea lui Alexandru Ponehalski, Radu Munteanu a pictat numeroase icoane, multe deja publicate în literatura de specialitate, altele identificate și atribuite lui atît de către Anca Pop-Bratu, cît și de noi în articolul amintit mai sus⁷.

Ansamblul de pictură de la Cuhea este considerat, ca urmare a atașamentului lui „față de iconografia și redactările artei de tradiție postbizantină” și a influențelor artei baroce cu motive ornamentale familiare decorului postbrînconvenesc, aparținînd unui zugrav „străin de evoluția locală a picturii maramureșene de la mijlocul veacului al XVIII-lea” (p. 125). Autoarea stăruie asupra tabloului votiv al ctitorului „singurul de acest fel cunoscut în Maramureșul istoric”. Conceput ca un

tablou de șevalet, el a fost pictat pe un panou mobil și așezat astăzi pe peretele de sud al naosului. Probabil tot aici a fost fixat inițial, lingă jîțul ctitorului. Acesta întrucît, după cum remarcă autoarea, pictura peretelui a fost organizată în funcție de acest jîț, fapt ce dovedește fixarea locului lui înainte de zugrăvirea bisericii. „Prezența tîrzie și singulară a acestui gen de portret în Maramureșul istoric poate fi (...) considerată un ecou îndepărtat (...) al modei nobiliare care înflorise în jurul anului 1600” (în Polonia), „transpus în mediul rural, pentru a servi veleităților și aspirațiilor de fast ale aristocrației locale poate nu fără legătură în acest moment istoric cu propaganda iezuiților care se făcea simțită, lăsînd o oarecare amprentă, ca și în învecinata Moldovă” (p. 123).

Mai semnalăm și portretul soției ctitorului, pictat în aceeași manieră, dar aflat într-o stare foarte proastă de conservare (din inscripția ce-l însoțește se mai poate citi: „... nobila Ivona Vasilieva Samplotaiova și fiii săi pan Gheorghe (?) și Ionașco”). Acest tablou, păstrat în biserică, dar nu pe perete, își avusese locul, se pare, pe peretele de nord al naosului, în pîndant direct cu portretul ctitorului de la sud.

Analiza nuanțată a picturilor din bisericile de lemn din Maramureș, surprinderea mai multor aspecte și explicarea lor în contextul cultural existent fac din studiul Ancăi Pop-Bratu o contribuție valoroasă și originală.

★

Veacul al XVIII-lea debutează, pentru Țara Românească, sub semnul domniei unui puternic sprijinitor al culturii și artei — Constantin Brîncoveanu. Este epoca în care, prin contopirea influențelor occidentale și orientale pe fondul artei tradiționale, autohtone, a luat naștere stilul brîncovenesc ce avea să marcheze evoluția întregii arte munteneste. El se manifestă în sculptura în piatră prin îmbinarea elementelor realizate ca urmare a contactului cu sculptura moldovenească de la sfîrșitul primei jumătăți a veacului al XVII-lea și motive de influență renescentistă și barocă⁸.

În cadrul sculpturii, capitelul, ca element decorativ, era firesc să capete formele cele mai variate. Ioan Dimitrescu surprinde evoluția acestei părți a coloanei din arhitectura muntească de la capitelul simplu, paralelipipedic (pridvorul bisericii Domnești din Tîrgoviște — 1583) și abaca profilată (pridvorul bisericii mitropoliei din București — 1655) pînă la compoziții complicate în care își găsesc locul motive florale, zoo și antropomorfe (Colțea, București — 1695, biserica mitropoliei din Tîrgoviște — 1700) (p. 131).

⁶ Ecaterina Cincheza-Buculei, *Cîteva date noi despre meșterii bisericilor de lemn din Maramureș, secolul al XVIII-lea (Țara Lăpușului)*, în SCIA, seria Artă plastică, t. 27, 1980, p. 23—40.

⁷ *Ibidem*. Acest articol deși a apărut în 1980 nu a fost citat de către Anca Pop-Bratu întrucît a apărut, probabil, în urma predării studiului ei Editurii Academiei R.S.R.

⁸ Teodora Voinescu, *Sculptura în piatră, în Istoria artelor plastice în România*, vol. II, București, 1970, p. 87.



1. Săliște, Icoană : Încoronarea Fecioarei (1760). (foto E.C.-B.)



2. Săliște (Nistorești), Icoană : Sf. Gheorghe omorînd balaurul (1765), (foto E.C.-B.)

Autorul repertoriază aproape toate piesele care s-au păstrat din arhitectura muntească (175 de tipuri), clasificându-le pe școli (toscană, ionică, corintică, compozită, romanică, barocă, eclectică, turco-arabă, epanelajului simulat, autohtonă, eteroclită) și pe grupe în cadrul fiecărei școli. El surprinde existența unor capiteli ce poartă amprenta specifică tipurilor tradiționale clasice (exagerată ni se pare totuși apropierea de capitellurile romanice) spre deosebire de cele care au devenit un „produs nou al genului, de esență autohtonă”, fiind rodul activității unei școli locale (de ex. capiteli cu structuri dezvoltate pe două registre și de o mare bogăție ornamentală aparținând monumentelor brincovenesti).

Primei părți a studiului, concepută mai mult sub formă de eseu, i se alătură un „tabel clasificator” în care sînt incluse toate tipurile de capiteli existente în sculptura muntească, datate și exemplificate prin desen. Ilustrația, pe care o considerăm de altfel foarte valoroasă, a fost executată în întregime de către autor.

Așa cum afirmă și Ioan Dimitrescu, acest tip de lucrare a urmărit numai sistematizarea unui material menit să servească unor cercetări mai ample și crearea unei baze pentru un studiu mai dezvoltat al arhitecturii și plasticii ornamentale muntenești.

ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

PAUL PETRESCU, GEORGETA STOICA, *Arta populară românească*, București, Edit. Meridiane, 1981, 146 p., cu fig.

Dacă apariția unei lucrări de sinteză în aria științelor umaniste este menită a suscita atenție în primul rînd ca fapt în sine, recenta carte a cunoscuților cercetători Paul Petrescu și Georgeta Stoica oferă numeroase motive de interes suplimentar. Pornim de la constatarea că studiile de etnografie și artă populară, pe cît de utile pe atît de necesare, sînt grevate, totuși, nu odată, de efectele ciudate ale unei situații contradictorii. Deși domeniul este de largă audiență, deși arta populară pasionează atît pe cunoscător, cît și pe amator (intervin în motivația acestei atitudini, între altele, probleme complexe de gust, modă ș.a., asupra cărora nu putem stăruia aici), deși, în fine, dispune de o largă difuzare culturală prin toate mijloacele, inclusiv prin mass media, literatura ce-i este consacrată rămîne, cu unele excepții, la o anume depărtare de ceea ce se numește, cu un termen prea puțin nuanțat, marele public. Fenomenul se explică poate, și prin abordarea, nu de puține ori, a cercetărilor de folclor și artă populară, precumpănitor dintr-un unghi strict specializat, contributiv, desigur, în asigurarea validității științifice a exegezei, dar conținînd totodată riscul de a mel-

ține publicul oarecum distanțat de abordarea teoretică realmente serioasă a chestiunii, în măsură a se opune pasivității în receptarea unei „false arte populare”. Este cu atît mai însemnat meritul cărții la care ne referim, de a se înscrie în rîndul aceloră în măsură să imbine rigoarea și accesibilitatea. Cei doi autori beneficiază, cum se știe, de un lung și fructuos exercițiu în analiza creației populare din perspectivă etnografică, precum și în consemnarea fenomenului estetic cu unelte critice de artă, de asemenea, în disocierea și elucidarea legăturilor plasticii țărănești cu contemporaneitatea, lăitmotiv și al cărții de față.

Dealtfel, necesitatea interdisciplinarității metodologice în studierea artei populare este subliniată și în introducerea cărții, unde se relevă înlesnirile ce le pot aduce înțelegerii autentice a domeniului atît aporturile unor specialiști de diverse calificări, cît și convergența lor sub semnul unei interpretări umanistice care nu neglijează însă relațiile inedite puse în lumină de instrumentarul matematicii sau informaticii. Cartea celor doi cercetători tratînd, așa cum rezultă și din titlu, aspectele *artistice* ale creației populare, primă sinteză mai cuprinzătoare în ce privește integrarea ramificațiilor acesteia după monumentalul op al Tratatului de artă populară, apărut sub egida Institutului de istoria artei, este o lucrare de informație, dar și una de teze, în ansamblul căreia se întîlnesc spiritul științific cu interpretarea critică și judecata de valoare, susținute, nu în ultimul rînd, de o excelentă ilustrație grafică, explicită și atrăgătoare (planuri, secțiuni vederi perspective, scheme, desene) și de un impozant set de fotoreproduceri de o calitate ridicată, așa cum Editura Meridiane ne-a obișnuit.

Sprînjinită pe o teză generală a cărții: „diversitatea zonală în cadrul unei viziuni unitare, specifice poporului român, constituie o caracteristică a întregii noastre arte populare” (p. 59), prezentarea arhitecturii ocupă primele două capitole ale cărții. În primul (Paul Petrescu), după înfățișarea materialelor și a punerii lor în operă, sistematizate potrivit celor două mari capitole ale tehnicilor de execuție de tip *Blockbau* și *Fachwerk*, tipologia casei este ilustrată urmărindu-se desfășurarea ei pe înălțime, de la bordei la casa etajată, pentru ca apoi să se analizeze adaptarea structurilor locuinței la volumetria mai vastă a compoziției spațiale a gospodăriei. Neîncetat se face apel la descoperiri arheologice din epocile străveche, vechi și medie, reliefîndu-se astfel continuitatea formelor de arhitectură românească. Sînt prezentate apoi elevația, volumele și decorația fațadelor, odată cu evidențierea caracterelor regionale, un accent punîndu-se, cu îndreptățire, pe tema foișorului — partiu atît de original al casei țărănești românești — și nuanțîndu-se cu temei legătura între casa înaltă de lemn țărănescă și cea de zid boierească de ti ul culei.

În capitolul despre organizarea interiorului (Georgeta Stoica) se relevă pe aceeași linie enunțată că: „Unitatea interiorului locuinței românești se manifestă atît în elementele de bază — numărul și destinația încăperilor, sistemul de încălzire, așezarea lavițelor, patului și a mesei în raport cu intrarea —, cît și în domeniul decorativ — înfrumusețarea interiorului cu scoarțe, ștergere, ceramică, icoane pictate pe sticlă sau pe lemn, mobilier bogat decorat etc.” (p. 26). Mai mult, se discernе și o trăsătură estetică generală cu totul semnificativă pentru definirea universului spiritual al țaranului român: „Se poate spune că ceea ce caracterizează modul de simțire a popoarelor romanice, „gustul pentru frumosul articulat din părți clar delimitate” apare evident în casa țărănească la români” (p. 27). Spațiul interior este sistematizat potrivit dezvoltării sale de la simplu la complex, de la casa monocelulară la tipurile de plan cu mai multe încăperi, remarcîndu-se organicitatea și omogenitatea soluțiilor particulare și a înlănțuirilor acestora. În același spirit sînt apoi prezentate instalațiile pentru hrană și încălzire, piesele de mobilier individuale și organizarea familială a interiorului, făcîndu-se nu o dată apel la descrierile călătorilor străini din secolele trecute, fără a se trece cu vederea „valorile simbolice” ale casei, tratate într-un subcapitol revelator.

O viziune comparativă asupra fenomenului sculpturii în lemn țărănești elaborează Paul Petrescu într-un capitol dedicat acestei probleme, deslușind raporturile între țărănesc, medieval și modern și insistînd asupra unor ecouri decorative romanice, gotice, renașcentiste în decorația mobilierului, în special. În concordanță cu teza estetică formulată mai sus, asupra vizualității specifice descifrabile în arta țaranului român, atașată unei tipologii „mediteraneene” dominate de conceptele frumosului, armoniei, clarității, se afirmă însă că: „În decorația, obiectelor de artă populară nu vom întîlni niciodată acel *horror vacui* ce domină arta atîtor alte popoare. Se simte prezența puternică în decorația românească a ideii de „fond”, de „cîmp” pe care se desfășoară ornamentul” (p. 52). Alte piese ornamentale gravitînd în jurul decorației de interior sînt detaliate în capitolele despre *Scoarțe și țesături de interior* și *Tradiția olăritului*, ambele datorate Georgetei Stoica. În primul se vorbește despre materiale, tehnică, alesături, cusături, motive și compoziția cromatică, observîndu-se din nou dialectica unitate — diversitate zonală. În al doilea, pe baza unor idei conducătoare analoge, se discută și izvoarele ceramicii populare: autohtone (olăria neolitică și cea dacică), bizantine și orientale. Problemele meșterilor populari, centrelor artizanale, configurația specifică a unor zone aparte din cîmpul artelor aplicate sînt dezbătute în capitolele următoare despre *Figurine ceramice* (Paul Petrescu), *Pictura pe*

sticlă și xilografură (Georgeta Stoica), *Arta fierului bătut* (Paul Petrescu), *Împletiturile* (Paul Petrescu) și *Măștile* (Paul Petrescu), pentru ca ajungîndu-se la *Costum* (Georgeta Stoica) să se realizeze un tablou viu și exact al domeniului, incluzînd funcțiile și semnificațiile veșmîntului, inserția sa în sistemul civilizației țărănești.

Un capitol special este acordat *Ornamenticii* (Paul Petrescu) secțiune sintetizînd numeroasele și pertinentele investigații anterioare ale autorului. Cercetarea e deopotrivă adîncă și amplă, desfășurată pe principalele paliere ale acestei tematici pasionante: „geometrismul” și „realismul”, hermeneutica denumirilor, sursele, motivele fundamentale (solare, antropomorfe, arborescente vieții) ș.a. Foarte interesantă, vorbind despre *Perspectivile tradițiilor de artă populară*, este teza lui Paul Petrescu asupra „barocului” tipologic al artei populare contemporane, teză ce validează personalitatea acesteia, chiar dacă formele cu care ne întîmpină reprezintă „altceva” decît cele cu care ne-am obișnuit. Problematika meșterilor contemporani este reluată și în capitolul concludiv al cărții, *Arta populară în Festivalul național „Cîntarea României”* (Paul Petrescu), unde se analizează într-un spirit teoretic elevat această vastă manifestare cu implicații atît de profunde în cadrul culturii românești de azi. Se desprinde încă o dată, cu limpezime, una din ideile directe ale întregului volum, anume că arta populară nu aparține doar trecutului istoric și nu constituie un corpus definitiv configurat; ea este dimpotrivă cît se poate de prezentă, se află în continuă schimbare, se înscrie în contemporaneitate, studiul ei trebuind să fie obligatoriu deschis spre zonele actualității. Sau, așa cum se formulează în carte: „Folclorul are tot atît de mult nevoie de ajutorul înviorător al tehnicii vremurilor noi, pe cît au nevoie oamenii tehnicii noi, într-un fel anume, de folclor”.

M. ISPIR

JAN HAROLD BRUNVAND, *The Vanishing Hitchhiker*, W. W. Norton and Company, New York, London, 1981

sau

DESPRE UNELE ASPECTE ARTISTICE ALE ORALITĂȚII MODERNE

Societățile hiperindustrializate, fie că le numim postindustrializate, de consum sau „ale serviciilor”, se caracterizează și printr-o mereu accelerată mobilitate a modurilor de viață. Înțelegerea acestor atît de schimbătoare stiluri de comportament, din marile și micile aglomerări urbane a trebuit să iasă din cadrele stricte ale sociologiei pentru a implica o viziune ea însăși caleidoscopică, la care au cola-

borat noi științe ale orașului. Analiza unei civilizații duce, mai devreme sau mai târziu, la răspîndirea unui portret-robot al acesteia și credem că este semnificativ faptul că la originea celor mai recente imagini ale modului de viață american se află demersuri atât de diferite ca cele ale lui Nagel, Mc Luhan sau Töfler. Încă din anii '20 s-au întreprins etnografii ale grupurilor urbane și, unele dintre ele, deși au surprins pe europeni, prin schimbarea atenției cercetării de la mediul rural sau exotic la cel orășenesc, au fost luate ca modele extrem de sugestive ale societății americane¹.

După cel de-al doilea război mondial studiile de etnologie urbană s-au generalizat, multe dintre ele analizînd nu ruptura, ci soluția de continuitate dintre vechi și nou, nu șocul pe care presa, automobilul, radioul și televiziunea, avionul, discul și banda magnetică sau *gadget*-urile și aparatele de uz casnic l-au produs asupra vieții cotidiene, ci modul cum acești mesageri ai unei noi civilizații materiale s-au implicat organic în structuri și comportamente spirituale tradiționale. Așa cum subliniau Robert și Helen Lynd, chiar dacă aspectele cele mai caracteristice ale petrecerii timpului liber sînt legate de invenții ca cele mai sus menționate, totuși, aceste noi forme de *loisir* trebuie privite în legătură cu *back-ground*-ul lor, cel al jocurilor și al conversației populare, care formează o tradiție umană, relativ mai stabilă ... o mare parte a *loisir*-ului fiind în continuare reprezentată de arte ale vorbirii și ascultării. S-a descoperit astfel un folclor modern și deși la prima vedere termenul pare a fi un oximoron (de felul eminescienei „o dulce suferință”), el acoperă totuși o realitate psihosocială. E vorba de o creație orală cu structură tradițională, cu eternele motivații ale povestitului, dar cu subiecte, forme și medii de circulație specifice erei comunicării de masă.

Recenta lucrare a profesorului J. H. Brunvand² aprofundează tocmai formele și semnificațiile unor istorisiri „pe care multă lume le consideră ca relatări ale unor fapte de viață adevărate și doar puțini, exceptîndu-i pe specialiști, le recunosc ca părți autentice și caracteristice ale folclorului contemporan”. Cartea folcloristului american este simultan o pledoarie și o demonstrație, o justificare a genului legendei urbane și o antologie. În plus ea constituie un ghid util pentru cei ce doresc să detecteze și să culeagă și nu doar să practice involuntar legenda urbană.

După o prefață care prezintă tradiția preocupărilor de acest fel din folcloristica americană și scopul mai mult reprezentativ decît exhaustiv al cercetării, autorul oferă în primul capi-

tol („New Legends for Old”) o sinteză teoretică referitoare la statutul folcloric al legendelor urbane, la modul lor de realizare, la persoanele care le fac să circule și la ocaziile de povestire ca și la strategiile cele mai adecvate de interpretare a lor ca simboluri culturale. Următoarele șapte capitole ne pun în contact cu textele propriu-zise ale acestor false istorisiri adevărate grupate tematic în legende ale automobilului (de ex.: „Fantoma autostrăzii sau autostopista dispărută”), grozăvii ale adolescenței (de exemplu: „Sugarul din cuptorul cu infraroșii”), contaminări înspăimîntătoare (de ex.: „Păianjenul din coafură” sau „Crocodilul din canalizare”), legende ale spaimei de cadavre („Pisica moartă din pachet”), ale goliciunii, geloziei sau infidelității pedepsite („Cadillac-ul de ciment” sau „Petrecerea surpriză în pielea goală”). Un ultim capitol surprinde procesul prin care simple zvonuri și relatări fanteziste devin legende urbane propriu-zise („Automobilul cu mic consum de carburanți” sau „Aeronafta fantomă”). Glosarul de termeni folcloristici rezumînd accepția pe care J. H. Brunvand o dă diferitelor concepte implicate în analiza sa (el este de altfel și autorul unei apreciate „Introducere în studiul folclorului american”), Indexul, Appendixul despre „Culegerea și studierea legendelor urbane”, ca și „Notele bibliografice” de la sfîrșitul fiecărui capitol tematic fac ca această lucrare să fie în același timp utilă specialistului și accesibilă și chiar pasionantă pentru cititorul obișnuit.

La sfîrșitul lecturii ne dăm seama că ne aflăm de fapt în fața unei extrem de originale și neașteptate culegeri, o culegere (comentată) de literatură fantastică, orală și contemporană.

Ceea ce diferențiază ca tonalitate legenda urbană de legenda folclorică propriu-zisă este omniprezența întorsăturii ironice și mai degrabă fantastice pe care o iau niște întîmplări de serie. Probabil că aici putem afla un indice privitor la cauza pentru care aceste fapte de viață sînt mereu repovestite. Povestitorului ca și ascultătorului contemporan le place mai cu seamă jocul conversațional pe muchia de cuțit dintre banal și bizar, care este cel mai bun semn al preferinței nu pentru miraculos, ci pentru fantastic.

Actele de comunicare nu sînt doar „calde sau reci”, ele beneficiază la nivelul transmiterii informației atât de mijloace de transmitere, cît și de stiluri de punere în act, de practici care reflectă nevoi și valorizări afective. Conversația populară, întreaga ei lume de motivații psihice și stiluri sufletești, nu a fost anihilată de meciurile de masă, ele doar i-au furnizat noi conținuturi și ritmuri. Cum sugestiv observă J. H. Brunvand, funcția de așezare a unei povestiri într-un pînzibil improbabil istoric este îndeplinită azi nu de „A fost odată ca niciodată”, ci de exprimări ca „Am auzit

¹ Vezi Robert și Helen Lynd, *Middletown. Ethnographie de l'Américain moyen*, tradus de l'américain par F. Alter, Editions du Carrefour, Paris, 1931.

² Jan Harold Brunvand, *The Vanishing Hitchhiker. American urban Legends and Their Meanings*, W. W. Norton & Company New York, London, 1981.

la radio ... Am citit în ziar ... S-a spus la televizor ...".

Lucrarea profesorului de la Universitatea Utah confirmă, cu materialul cel mai elocvent cu putință, perpetuarea nevoii culturale etern umane a povestitului și ascultatului. Indiferent de ocazie (petreceri, pauze de muncă, călătorii cu trenul, avionul sau automobilul, așteptări în gări sau focuri de tabără etc.) și de statut social sau categorie de vîrstă, povestind dorim un răspuns afectiv al conlocutorului, obținerea unui prestigiu, cel al posesorului unor informații neobișnuite și cel de centru efemer al unui grup care apreciază nu veracitatea, ci arta cu care relatăm neobișnui-

tul. Legendele urbane, aceste scurte narațiuni de fiecare zi și ale fiecăruia, pun în lumină dimensiunea literară (preponderent fantastică) a simplei conversații, a acestui mod particular de comunicare sărbătorească.

Nu numai folcloriștii, ci toți cei interesați în valorizarea cotidianului pot fi de acord cu aserțiunile lui J. H. Brunvand din Postfața cărții sale: „O mare parte a popularității legendelor urbane se explică prin considerarea lor ca explorări artistice orale ale *posibilului* din lucruri”.

PAUL P. DROGEANU

OAMENII DE ȘTIINȚĂ ȘI PACEA

SIMPOZIONUL INTERNAȚIONAL „OAMENII DE ȘTIINȚĂ ȘI PACEA”

În zilele de 4—5 septembrie 1981 s-au desfășurat la București, sub înaltul patronaj al președintelui Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, lucrările Simpozionului internațional „Oamenii de știință și pacea”.

La simpozion au participat 69 de oameni de știință din 32 de țări, laureați ai Premiului Nobel, președinți ai unor academii de științe, alte personalități științifice de prestigiu din lumea contemporană. Au luat parte, de asemenea, directori generali ai unor organizații internaționale.

La deschiderea simpozionului a fost prezentat Mesajul președintelui Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, adresat participanților.

Exprimind înalta concepție a secretarului general al Partidului Comunist Român, președintele R. S. România, asupra problemelor păcii și securității internaționale, destinderii și dezarmării, cooperării și înțelegerii între popoare în cadrul eforturilor pentru făurirea unei noi ordini economice internaționale, a răspunderii oamenilor de știință față de soluționarea sarcinilor naționale și globale prin punerea celor mai avansate cuceriri ale revoluției tehnico-științifice contemporane exclusiv în serviciul dezvoltării pașnice a popoarelor, adresind savanților din întreaga lume chemarea de a-și uni rindurile în luptă împotriva pericolului pe care îl prezintă crizele, confruntările și războiul pentru soarta omnirii, Mesajul președintelui Nicolae Ceaușescu a orientat întregul curs al simpozionului.

În cuvîntul participanților au fost susținute ideile directoare ale Mesajului președintelui României.

În încheierea lucrărilor, participanții au adoptat un apel către oamenii de știință din întreaga lume, care, reflectînd ideile fundamentale ale Mesajului tovarășului Nicolae Ceaușescu, a propus constituirea unui Comitet de inițiativă pentru organizarea Congresului mondial „Oamenii de știință și pacea”.

Ca o continuare firească a acestei prestigioase reuniuni internaționale, a fost constituit Comitetul Național Român „Oamenii de știință și pacea”, care a ales, în unanimitate, în calitate de președinte al Comitetului și președinte al Biroului Executiv al Comitetului pe tovarăsa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, prim-viceprim-ministru al guvernului R. S. România, președintele Consiliului Național pentru Știință și Tehnologie, ilustru om politic și savant de renume internațional.

Comitetul Național Român „Oamenii de știință și pacea” a adoptat un bogat plan de manifestări științifice menit să ilustreze contribuția oamenilor de știință din țara noastră la eforturile poporului român, alături de toate popoarele lumii, pentru salvagardarea păcii.

Comitetul Național Român „Oamenii de știință și pacea” desfășoară acțiuni pe plan internațional, în vederea pregătirii Congresului mondial „Oamenii de știință și pacea”. Comitetul va fi reprezentat, de asemenea, la Sesiunea specială a Adunării generale a Organizației Națiunilor Unite consacrată dezarmării.

SIMPOZIONUL „CIVILIZAȚIE, UMANISM, PACE, DEZARMARE, SECURITATE INTERNAȚIONALĂ”

Sub egida Comitetului Național Român „Oamenii de știință și pacea”, la București a avut loc în ziua de 29 iunie 1982 simpozionul cu tema „Civilizație, umanism, pace, dezarmare, securitate internațională” organizat de Academia Republicii Socialiste România, Academia de Științe Sociale și Politice, Academia de Științe Medicale și institute centrale.

Academicieni, conducători de institute de cercetare, cadre didactice, alți oameni de știință au relevat răspunderea deosebită ce revine astăzi oamenilor de știință români și din toate țările, în fața popoarelor, a viitorului civilizației umane, pentru eliberarea lumii de povara înarmărilor, de spectrul înspăimântător al unui război nuclear, pentru a opri cursa spre dezastru, pentru salvarea și consolidarea păcii.

Vorbitorii au subliniat caracterul activ, umanist al politicii externe a României, prestigiul internațional al promotorului ei, președintele Nicolae Ceaușescu, în concepția căruia dreptul suprem al tuturor oamenilor este acela la o viață pașnică, creatoare, de prietenie și colaborare între popoare. A fost evidențiată activitatea Comitetului Național Român „Oamenii de știință și pacea”, prezidat de academician doctor inginer Elena Ceaușescu, exprimându-se adevărată deplină la documentul transmis de delegația noastră forului internațional de la New York. Ei și-au declarat ferma convingere că opinia publică, glasul popoarelor lumii, ce se face auzit acum pretutindeni, va fi ascultat și urmat de conducătorii tuturor statelor și guvernelor, ca voința lor de a trăi în pace să fie respectată, ca războiul — acest tragic anacronism în civilizația contemporană — să fie eliminat odată pentru totdeauna din istoria omenirii, pentru ca puterea creatoare a științei să servească progresului, prosperității și cooperării între națiuni.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ, Studii arheologice de RADU HARHOIU și GH. DIACONU, 1976, 1 080 p., 24 pl., 88 lei.
- BARBU BREZIANU, *Brâncuși în România*, ed. a II-a revăzută și adăugată, 1976, 315 p., 571 lei.
- Enesciana I. *La personnalité artistique de George Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes « George Enesco »*, Bucarest, 19 septembre 1973, 1976, 182 p., 271 lei.
- MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I. *Theoreticon*, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p. fasc., 6 pl., 31 lei.
- Muzica și publicul*, Coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA, MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.
- Actes du VII^e Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics*, Bucarest, 28 Août – 2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1 027 p., 281 lei; vol. II, 1977, 692 p., 43 lei.
- GRIGORE SMEU, *Relația social-autonom în artă*, 1976, 152 p., 6,25 lei.
- ION FRUNZETTI și GEORGE MUNTEAN (sub red.) *Artă și literatură în slujba independenței naționale*, 1977, 239 p., 28 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 712 p., 110 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

– SERIA ARTĂ PLASTICĂ

– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

– SÉRIE BEAUX-ARTS

– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS-BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVISTA DE PSIHOLOGIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

– SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE

– SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DE ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES



